
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
1834

Міністерство освіти і науки України
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
Факультет іноземної філології

Павло ШОПІН

Метафори мови у творчості Герти Мюллер

Монографія

Київ
Видавництво Ліра-К
2026

УДК 821.112.2.09:81’22
Ш 79
DOI: https://doi.org/10.59647/978-617-8936-82-2/1

Рекомендовано Вченою радою Українського державного університету імені Михайла Драгоманова як наукова монографія зі спеціальності В11 Філологія (протокол № 1 від 3 вересня 2026 р.)

Рецензенти:

Юлія Кравцова, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовознавства та методики викладання іноземних мов Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Леся Овсієнко, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри німецької філології Навчально-наукового інституту іноземних мов Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького;

Тетяна Шеховцова, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Олександр Юдін, доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов хіміко-фізичних факультетів Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шопін П.

Ш 79 Метафори мови у творчості Герти Мюллер : монографія / П. Шопін; Український державний університет імені Михайла Драгоманова. — Київ : Видавництво Ліра-К, 2026. — 296 с.

ISBN 978-617-8936-82-2

Монографію присвячено метафоричному осмисленню мови в художніх, есеїстичних і публіцистичних текстах Герти Мюллер (нар. 1953) — письменниці, чия творчість формувалася під впливом життя за диктатури Ніколае Чаушеску, репресій, вигнання й тілесної вразливості. Спираючись на теорію концептуальної метафори та когнітивне літературознавство, автор показує, як образи травми, руйнування, сили, порятунку, дотику, простору й мовчання допомагають осмислити мовлення, письмо та голос під соціальним тиском. Мова постає тут не сталою системою, а мінливим явищем, значення якого залежить від тілесних і чуттєвих переживань, а також політичних і культурних обставин; Мюллер, використовуючи звичні способи мислення про мову, водночас очуднює її. У передмові послідовну підтримку України з боку Мюллер після 2014 року визначено як антитоталітарне публічне свідчення та постімперську солідарність — сучасне продовження її літературного й етичного проєкту. Дослідження поглиблює розуміння поетики Герти Мюллер і ролі тілесного досвіду в осмисленні мови, а також розвиває методи літературного аналізу.

УДК 821.112.2.09:81’22

ISBN 978-617-8936-82-2

© Шопін П., 2026
© УДУ імені Михайла Драгоманова, 2026



Герта Мюллер на Франкфуртському книжковому ярмарку, 11 жовтня 2012 року
Світлина: Lesekreis / Wikimedia Commons, CC0 1.0.

Зміст

ПЕРЕДМОВА
Досвід опору як підстава для солідарності 9

Герта Мюллер, Україна і публічний антипутінський дискурс 12
Літературний контекст публічного свідчення. 15
Антитоталітарне публічне свідчення і постімперська солідарність . . . 17
Тлумачення публічних висловлювань як політичного свідчення 19
До повномасштабного вторгнення 20
Після 24 лютого 2022 року 23
Постімперська солідарність і причетний Захід 27
Висновки. 28

ВСТУП 31

Мотивація, дослідницькі питання і внесок 33
Теоретичне підґрунтя. 37
Обмеження 45
Метафори мови 47
Структура 53

РОЗДІЛ 1
Мова, що ранить, і зранена мова 59

Мовлення, що ранить 62
Образа і травма 64
Порізи й колоті рани 66
Література і біль 68
Травма і смерть 70
Зранена і вразлива мова 73
Висновки 75

РОЗДІЛ 2
Мова, що руйнує, і мова, що піддається руйнуванню 77

Руйнування як фрейм 79
Руйнівна мова 79

Суб'єкт і об'єкт 82
Мова, що піддається руйнуванню 87
Голос, звук і мовчання 91
Руйнування як творчий принцип 95
Висновки. 97

РОЗДІЛ 3
Сила мови 99

Поезія 101
Письмо 106
Мовлення 110
Висновки. 112

РОЗДІЛ 4
Рятівна мова 113

Життя 114
Захист 117
Терапія і медицина 120
Пожива 126
Дихання 133
Висновки. 144

РОЗДІЛ 5
Тактильна мова. 145

Мультисенсорне сприйняття, метафора і висунення на передній план . . 147
Голос у літературознавчих дослідженнях творчості Герти Мюллер . . 150
Тактильні метафори голосу у творчості Мюллер. 151
Висновки. 158

РОЗДІЛ 6
Просторова мова 161

Голос і вертикальність 162
Голос і співвідношення фігури та фону 172
Голос і рух 173
Голос і образ-схема контейнера 177
Висновки. 182

РОЗДІЛ 7
Мовчазна мова 185

Персоніфікація неживих сутностей 188
Матеріали 188
Фізичні об'єкти й частини тіла 191
Мова 194
Метонімія і метафора: дії та стани як мовчання 199
Висновки. 202

РОЗДІЛ 8
Значення мовчання 205

Мовчання і чуття: зір, дотик і нюх 205
Їжа і мовлення. 209
Соматичний досвід і сила. 215
Простір, рух і контейнер 221
Фізичні об'єкти, маніпулювання ними та руйнування. 227
Життя і смерть 231
Висновки. 232

РОЗДІЛ 9
Троп *Wort* 235

Літературний огляд і позиціонування. 236
Слово як троп 239
Слова як тілесні й матеріальні речі 240
Слова як сила, травма і політичні інструменти 243
Слова як голод, отрута і виживання. 247
Слова як невдача, мовчання і поетичне відкриття 251
Висновки. 255

ВИСНОВКИ
Значення мови 257

БІБЛІОГРАФІЯ 271
Твори Герти Мюллер 271
Інші джерела 275

ПЕРЕДМОВА

Досвід опору як підстава для солідарності

Ця книжка виходить українською мовою під час великої війни Росії проти України. Вказана обставина визначає сучасний український горизонт осмислення творчості Герти Мюллер. Мюллер давно пише про диктатуру, страх, стеження, ушкоджену мову, тілесну вразливість і політичне насильство у повсякденному житті. Для українських читачів ці теми є частиною сьогодення, в якому мова, свобода, пам'ять і опір знову стали справою виживання.

Саме тому це українське видання я відкриваю розглядом публічної підтримки України з боку Мюллер. Це сучасний вимір тієї самої літературної та етичної проблеми, яка розглядається в наступних розділах: що відбувається з мовою в обставинах пригноблення і як слова можуть бути зранені, викривлені, притлумлені або збережені й перетворені на форми опору. Висловлювання Мюллер про Україну сприяють усвідомленню того, чому її спостереження про диктатуру й мову актуальні й досі.

На наступних сторінках цієї передмови підтримку України з боку Мюллер я розглядаю як антитоталітарне публічне свідчення і постімперську солідарність. Такий підхід готує перехід у наступних розділах — від публічного мовлення Мюллер до її літературного та поетологічного уявлення про мову під соціальним тиском.

Виразна публічна підтримка України з боку Герти Мюллер має інтелектуальне значення, адже її висловлювання про Україну показують, як літературна уява, сформована в умовах опору диктатурі, може стати способом політичного розпізнавання несправедливості та пригноблення. Від 2014 року Мюллер тлумачить російську агресію проти України крізь літературно-етичний словник, який давно визначає її письмо про диктатуру, стеження, пропаганду і знищення свободи. У публічних виступах Мюллер зберігається та сама увага до механізмів пригноблення, що пронизує її прозу, есеї та роздуми про тоталітарний режим Ніколае Чаушеску в Румунії й таємну поліцію Секурітате.

Від початку війни Росії проти України Мюллер розуміла цей конфлікт як щось більше, ніж регіональна криза чи геополітична суперечка. У 2014 році вона уявляла себе на місці українців, які ризикували життям, «щоб жити інакше», і стверджувала: «Путін не може прийняти, що Радянського Союзу більше немає» (Müller, "Herta Müller: Putin Makes Me Sick"). Того самого року вона засудила анексію Криму, назвала Путіна фахівцем із дестабілізації та пов'язала російську агресію з примарами радянського минулого й неподоланою спадщиною сталінізму (Bajani). У 2015 році Мюллер застерігала: «Путін не зупиниться», — і стверджувала, що він прагне зруйнувати Україну (Seibel). Незадовго до повномасштабного вторгнення вона разом зі Світланою Алексієвич закликала Німеччину постачати Україні зброю ("Alexijewitsch und Müller"). Після 24 лютого 2022 року її позиція стала ще виразнішою: вона просила надати Україні важку зброю, наголошувала на воєнних злочинах російської армії й заявила, що майбутнє з Путіним неможливе ("Herta Müller: 'Leichen'").

Про ці висловлювання повідомляли, їх перекладали й поширювали в німецькому, італійському, англомовному та українському публічному дискурсах. Українські джерела, зокрема «ЛітАкцент», ZAXID.NET і «Збруч», ще на ранньому етапі подавали Мюллер як європейську інтелектуальну союзницю України, тоді як німецькі та міжнародні джерела після 2022 року дедалі частіше представляли її як учасницю дискусій про підтримку України, постачання зброї та протидію політиці умиротворення агресора. Водночас бракує системного літературно-культурного аналізу того,

як висловлювання Мюллер про Україну пов'язані з її письмом про диктатуру, мову, пам'ять і політичне насильство. Її позицію характеризували як морально переконливу, політично далекозору або зрозумілу з огляду на її біографію, але рідко аналізували як цілісне літературне, етичне й політичне бачення.

Підтримку України з боку Герти Мюллер слід розуміти як антитоталітарне публічне свідчення і постімперську солідарність. По-перше, Мюллер говорить як письменниця й публічна інтелектуалка, чий літературний і біографічний досвід загострює її чутливість до механізмів диктатури. По-друге, вона визнає Україну самостійним політичним суспільством, суверенітет, демократичне майбутнє і право на самооборону якого перебувають під загрозою російського імперського панування.

Розглянутий тут корпус висловлювань і спостережень Мюллер охоплює публічні інтерв'ю, промови й повідомлення з прямими цитатами Мюллер, українські тексти про погляди письменниці на російсько-українську війну та підтримані нею колективні заяви, оприлюднені від січня 2014-го до червня 2024 року. Корпус поділено на два хронологічні кластери. Перший охоплює період від січня 2014-го до лютого 2022 року й містить коментарі Мюллер про події на Майдані, анексію Криму, окупацію Донбасу, дестабілізацію України з боку Росії та дискусії про українську самооборону напередодні повномасштабного російського вторгнення. Другий кластер охоплює період після 24 лютого 2022 року і включає висловлювання про повномасштабне вторгнення, вимоги надати Україні важку зброю, заклики домагатися перемоги України, цюрихську промову 2023 року "Die Freiheit könnte uns gestohlen werden" [«Свободу в нас можуть украсти»] і пізніші заклики припинити толерувати режим Путіна. У цьому дослідженні я розрізняю індивідуальні висловлювання Мюллер і колективні відкриті листи, які вона підписала. Перші аналізуються як її власне публічне мовлення; другі розглядаються як свідчення публічного позиціонування.

Виклад розгортається в кілька етапів. Спершу подано огляд наявного публічного матеріалу й визначено новизну дослідження. Потім прозу й есеї Мюллер стисло розглянуто як літературно-етичний контекст її пізніших публічних висловлювань про Україну.

На цій основі сформульовано рамку антитоталітарного публічного свідчення і постімперської солідарності, після чого пояснено корпус і метод. Далі простежено розвиток позиції Мюллер до і після повномасштабного вторгнення та узагальнено значення цієї позиції для західної публіки.

Таке прочитання висловлювань Мюллер про Україну становить внесок у дослідження її творчості, українські студії, студії пам'яті та дискусії про письменників як публічних інтелектуалів. Дослідження показує, що її підтримка України є публічною формою етичної уяви, яка послідовно визначає її творчість.

Герта Мюллер, Україна і публічний антипутінський дискурс

Публічно доступного матеріалу про підтримку України з боку Герти Мюллер після 2014 року достатньо, щоби задокументувати послідовну політичну позицію, але на його основі ще не сформувався усталений корпус наукових досліджень про Герту Мюллер і Україну. Відповідні джерела — це переважно інтерв'ю, повідомлення, відкриті листи, переклади й відгуки, які рідко зводили докупи як свідчення цілісної інтелектуальної позиції.

Першу групу становлять джерела, що з'явилися одразу після початку російської агресії проти України у 2014 році. У короткому українському повідомленні в «ЛітАкценті» зазначено, що в березні 2014 року Мюллер з'явилася на демонстрації на підтримку України біля російського посольства в Берліні («Нобелівська лауреатка»). Попри стислість, це повідомлення є важливим раннім свідченням: українські культурні медіа представляли Мюллер як помітну європейську союзницю ще до того, як її позиція отримала розгорнуте висвітлення в довших інтерв'ю. Першим вагомим джерелом цього типу є інтерв'ю Андреа Баяні для *La Repubblica* в липні 2014 року. У ньому Мюллер засуджує анексію Криму, описує Путіна як фахівця з дестабілізації і пов'язує російську політику з неподоланими привидами радянського минулого й сталінізму (Bajani). Українські медіа швидко переклали й поширили це інтерв'ю. Повідомлення Дарини Цвях на ZAXID.NET і стаття Романа Турія на Galka.if.ua наголошують на критиці з боку Мюллер симпатій до Путіна в Німеччині, особливо серед тих, хто з огляду на досвід колишньої НДР мав би

краще розуміти природу диктатури. Ці українські тексти є похідними, але вони становлять цінне свідчення рецепції: висловлювання Мюллер в Україні сприймалися як слова європейської письменниці, яка усвідомлювала загрозу російської агресії і відкидала фальшивий нейтралітет.

Інтерв'ю для Louisiana Channel, пізніше перекладене й передруковане Euromaidan Press, надає позиції Мюллер більш особистого й афективного виміру. Мюллер називає втручання Путіна в Україну обурливим і характеризує російську політику як поєднання дестабілізації, інфільтрації, пропаганди й жорстокої війни (Müller, "Herta Müller: Putin Makes Me Sick"; Euromaidan Press Übersetzerteam). Найважливіше те, що вона уявляє себе на місці українців і каже, що розуміє, чому люди ризикували б життям, аби жити інакше. Це інтерв'ю стає ключовим первинним джерелом для розуміння підтримки України з боку Мюллер як публічної реакції, що ґрунтується на особистому досвіді.

Найґрунтовнішим українським текстом-рецепцією періоду 2014–2022 років є есей Максима Муляра у «Збручі» «Герта Мюллер: "Не дозволити Путіну знищити Україну"». Муляр запитує, що для України означає підтримка шанованих європейських інтелектуалів. Він стверджує, що Україні потрібні такі голоси, бо вони допомагають зробити українську позицію зрозумілою для західної публіки. Есей пов'язує позицію Мюллер щодо України з її біографією і письмом, зокрема з її банатсько-швабським походженням, родинною історією та романом *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»]. Есей Муляра суголосний аргументові цього розділу про те, що Мюллер осмислює Україну крізь призму політичної аналогії, біографічної пам'яті та властивої її літературі уваги до пригноблення.

Інтерв'ю Андреа Зайбель 2015 року для *Die Welt* є центральним німецькомовним джерелом щодо позиції Мюллер до 2022 року. У цьому інтерв'ю Мюллер тлумачить путінську війну як покарання за західну орієнтацію України і за вихід Східної Європи з-під радянського домінування після 1989 року (Seibel). Вона наполягає, що Путін не зупиниться на Україні, і критикує німецьку дипломатію за наївне припущення, що Путіна можна переконати самою лише розмовою. Інші джерела до 2022 року розширюють цю картину. Есей Ірини

Щербакової в *Cicero* наводить формулювання Мюллер «Від Путіна мене нудить» у контексті німецької дискусії про російську дестабілізацію та інформаційну війну (Scherbakowa). У 2018 році Мюллер була серед перших підписантів відкритого листа із закликом звільнити Олега Сенцова, заарештованого в окупованому Криму й засудженого в Росії після процесу, який у листі названо показовим (“Offener Brief zur Freilassung von Oleg Sentsov”). Нарешті, незадовго до повномасштабного вторгнення *Deutschlandfunk Kultur* із посиланням на *Der Spiegel* повідомило, що Мюллер і Світлана Алексієвич закликали Німеччину постачати Україні зброю (“Alexijewitsch und Müller”).

Після 24 лютого 2022 року позиція Мюллер набуває конкретнішого програмного характеру. Одним із ключових ранніх джерел після вторгнення є повідомлення *Berliner Zeitung* у травні 2022 року, засноване на коментарях Мюллер для *Rheinische Post*. У ньому вона стверджує, що «дипломатичних шляхів до Володимира Путіна немає», підтримує надання Україні важкої зброї і сподівається, що Україна здобуде перемогу і російське суспільство більше не зможе заперечувати воєнні злочини своєї армії (“Herta Müller: ‘Leichen’”). Ширший публічний контекст формують колективні звернення, які підписувала Мюллер. 4 травня 2022 року вона була серед перших підписантів листа “Die Sache der Ukraine ist auch unsere Sache!” [«Справа України — це також наша справа!»], який ініціювали Ральф Фюкс і Zentrum Liberale Moderne. Німецькі й українські повідомлення подавали цей лист як відповідь на відкритий лист Аліси Шварцер, що застерігав від ескалації (Bethke; Geißler; «Група німецьких інтелектуалів»).

Цюрихська промова Мюллер 2023 року “Die Freiheit könnte uns gestohlen werden” [«Свободу в нас можуть украсти»] є оприлюдненим авторським текстом, що дає змогу провести докладніший концептуальний аналіз. У ній вона пов’язує війну Путіна проти України із загрозою здобуткам 1989 року, а також зі сталінізмом, антисемітською пропагандою, придушенням демократичного пробудження і пропутінською риторикою «миру», яка означала б підкорення України (Müller, “Die Freiheit könnte uns gestohlen werden”). Пізніші джерела підтверджують сталість цієї позиції. Міжнародне

звернення 2024 року “No More Tolerance to Putin’s Regime!” [«Годі терпіти режим Путіна!»] закликає світових лідерів відмовитися від ілюзій щодо режиму Путіна, посилити допомогу Україні і забезпечити її перемогу (“No More Tolerance to Putin’s Regime!”; “Offener Brief zum Ukrainekrieg”; «Ні — толеруванню режиму Путіна»). Стаття Єнса Бюкзенманна для NDR 2024 року ретроспективно оцінює ранні застереження Мюллер і показує, що згодом у німецькому публічному дискурсі їх почали сприймати як далекоглядні (Büchsenmann).

Разом ці джерела документують послідовну підтримку України з боку Мюллер, але вони не пояснюють літературно-етичного словника, за допомогою якого Мюллер осмислює події в нашій державі. Цей словник стає зрозумілішим, якщо співвіднести його з прозою та есеями, в яких Мюллер уже досліджувала диктатуру як вторгнення в мову, сприйняття і повсякденне життя.

Літературний контекст публічного свідчення

У цьому підрозділі окреслено літературно-етичний словник, що дає змогу зрозуміти пізніші публічні висловлювання Мюллер про Україну як політичне свідчення. У своїх текстах про диктатуру, стеження, ушкоджену мову, примус і таємну поліцію Секурітате Мюллер досліджує входження насильства у повсякденне життя ще до того, як воно стає відкритим терором. У публічних висловлюваннях Мюллер про Україну проявляються раніше сформовані способи сприйняття несправедливості та пригноблення, однак письменниця не ототожнює ситуацію в Україні з власним минулим.

У романі *Herztier* [«Серце-звір»] страх визначає атмосферу приватного життя. Стосунки характеризуються стеженням, недовірою, допитами й усвідомленням того, що мовлення може бути використане проти мовця. Ця увага до інтеріоризації страху допомагає пояснити, чому пізніше Мюллер тлумачить путінізм як систему, що визначає суспільний клімат.

У романі *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] вплив допиту виходить за межі кабінету таємної поліції й змінює саме відчуття часу: очікування, пригадування, страх і передчуття, — все опиняється під державним тиском. Це допомагає пояснити пізнішу чутливість Мюллер до авторитарної

влади як форми залякування, що діє ще до того, як насильство стає цілком видимим.

В есеях Мюллер зв'язок між державним насильством і ушкодженою мовою постає ще виразніше. У збірці *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] вона показує, як влада маніпулює мовою, ритуалізує послух і змушує людей задля самозахисту викривляти правду. Ця недовіра до офіційної мови допомагає зрозуміти її пізніше неприйняття російської брехні про Україну та псевдоантифашистського словника, який використовують для виправдання агресії.

Роман *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] розширює коло пов'язаних із пригнобленням тем у творчості Мюллер, охоплюючи депортацію, примусову працю, голод і тілесні страждання. Хоча історичний контекст роману відрізняється від теперішньої війни проти України, він допомагає пояснити, чому після 2022 року Мюллер у своїх висловлюваннях про Путіна знову й знову звертається до тілесної вразливості та знецінення людського життя, зокрема в її формулюванні про те, що трупи для Путіна є чимось звичайним ("Herta Müller: 'Leichen'").

В автобіографічному есеї "Cristina und ihre Attrappe" [«Крістіна та її муляж»] Мюллер розмірковує про матеріали стеження, інформаторів, фальсифікації і тривалу дію влади таємної поліції. У матеріалах справи, яку завела румунська таємна поліція Секурітате, постає викривлений двійник — бюрократичний образ, котрий претендує на те, щоб визначити, ким є людина, хоча насправді спотворює уявлення про неї. Цей досвід допомагає пояснити її критичне ставлення до діяльності КДБ і до того, як середовище спецслужб сформувало Путіна: такі системи фабрикують реальність і руйнують довіру.

Ці приклади показують тяглість між літературною творчістю Мюллер і її публічним мовленням. Масштаб змінюється, однак моральна оптика залишається сталою. Водночас ідеться не про тотожність: Румунія під диктатурою Ніколае Чаушеску і Україна, що зазнала російської імперської агресії, є різними історичними ситуаціями. Письмо Мюллер важливе тут тим, що засвідчує історично сформовану здатність розпізнавати споріднені структури пригноблення.

Антитоталітарне публічне свідчення і постімперська солідарність

Вихідною для теоретичної рамки є проблема, яку порушує публічне мовлення Мюллер про Україну: як пам'ять про той чи той історичний досвід домінування може стати засобом розпізнавання іншого, не стираючи відмінностей між ними? Ця рамка має поєднати два твердження: реакція з боку Мюллер сформована антитоталітарною пам'яттю, тоді як насильство, яке вона розпізнає у війні проти України, є саме російською імперською агресією проти суверенного суспільства.

Концепція публічного інтелектуала, яку запропонував Едвард Саїд, допомагає пояснити позицію Мюллер як письменниці, що публічно виступає проти влади. Для Саїда інтелектуал — це «людина, наділена здатністю представляти, втілювати, артикулювати повідомлення, погляд, позицію, філософію чи думку» перед публікою (Said, с. 11). Його модель корисна, бо визначає інтелектуала як публічну постать, авторитет якої ґрунтується на здатності висловлювати судження поза вузькою професійною сферою. Проте модель Саїда не повністю пояснює специфіку публічного втручання Мюллер: силу публічного судження як свідчення, сформованого пам'яттю про диктатуру.

Теорія свідчення стає тут необхідною, бо у висловлюваннях Мюллер пам'ять про диктатуру стає підґрунтям відповіді на іншу історію насильства. Шошана Фельман і Дорі Лауб розуміють свідчення як відношення між історією, травмою, зверненням і відповіддю (Felman & Laub). Концепція свідчення Келлі Олівер додатково прояснює етичний вимір, пов'язуючи суб'єктність із "address-ability" [«здатністю бути адресатом»] і "response-ability" [«здатністю відповідати»] (Oliver, с. 15). Ці поняття допомагають пояснити, чому висловлювання Мюллер можна читати як відповіді, зумовлені її історично сформованою здатністю розпізнавати пригноблення. Водночас таке свідчення має уникати хибного ототожнення: Румунія Чаушеску і війна Росії проти України є історично відмінними, навіть коли Мюллер розпізнає споріднені структури домінування.

Поняття багатоспрямованої пам'яті Майкла Ротберґа допомагає розв'язати цю проблему. Ротберґ заперечує припущення, що спогади про насильство мусять змагатися в «грі з нульовою сумою»

(Rothberg, *Multidirectional Memory*, с. 3). Одна історія може висвітлювати іншу, не замінюючи і не привласнюючи її. У цьому розділі пам'ять Мюллер про диктатуру Ніколае Чаушеску трактується як історично зумовлена здатність розпізнавати пригноблення деінде.

Концепція тоталітаризму Ганни Арендт прояснює механізми домінування, на які Мюллер неодноразово вказує: ідеологію, терор, імперську експансію і знищення політичного плюралізму. Для розуміння уваги Мюллер до путіністської пропаганди важливим видається її твердження, що ідеальний суб'єкт тоталітарного панування — це той, для кого більше не існує «відмінності між фактом і вигадкою» і «відмінності між істинним і хибним» (Arendt, с. 474). Арендт допомагає пояснити, чому Мюллер розглядає пропаганду як частину самого домінування.

Проте самої Арендт недостатньо, щоб обґрунтувати аргумент цього розділу. Якщо осмислювати путінізм лише крізь антитоталітарний словник, війна Росії ризикує постати насамперед як загальна атака на свободу, істину і плюралізм. Але агресія також спрямована проти України як суверенного суспільства, чиє самостійне існування російський імперський дискурс тривалий час заперечував, а саму Україну прагнув підпорядкувати собі. Тому необхідним стає постімперський аналіз. Постімперські дослідження російської культурної та політичної влади допомагають точніше окреслити цю специфіку: заперечення українського суверенітету, історії та дієздатності в російському імперському дискурсі (Thompson; Shkandrij; von Hagen; Etkind). Ці підходи виявляють обмеження суто антитоталітарного осмислення ситуації.

Отже, «антитоталітарне публічне свідчення» окреслює спосіб дії Герти Мюллер, тоді як «постімперська солідарність» — напрям такої діяльності: підтримку права України існувати поза російським імперським пануванням і захищати себе від завоювання.

Поняття причетного суб'єкта, що його сформулював Ротберґ, допомагає пояснити, чому критика Мюллер охоплює не лише режим Путіна, а й Німеччину та Захід. Категорій жертви, злочинця і спостерігача недостатньо для розуміння відповідальності у зв'язку з насильством (Rothberg, *The Implicated Subject*). Мюллер трактує німецьку енергетичну залежність, вагання щодо постачання зброї

і пацифістську риторику, яка залишила б Україну беззахисною, як форми причетності. Коли вона пов'язує німецькі закупівлі газу й нафти з російською зброєю, то розкриває політичний і моральний вимір економічного обміну. Коли ж відкидає риторику «миру», що означала б підкорення України, вона відмовляється від такої версії історичної відповідальності, яка захищає позитивний самообраз Заходу і позбавляє жертву агресії підтримки.

Запропонована рамка має ієрархічну будову, а не є просто сумою складників: вона пов'язує авторитет Мюллер як публічної інтелектуалки, пам'ять про диктатуру, антитоталітарну критику, постімперську солідарність і західну причетність, не трактуючи їх як взаємозамінні.

Ця рамка також визначає, як потрібно працювати з наявним корпусом текстів: індивідуальні висловлювання Мюллер, опосередкована рецепція і колективні політичні заяви не можуть вважатися доказами одного типу.

Тлумачення публічних висловлювань як політичного свідчення

Корпус висловлювань Герти Мюллер складається з публічних матеріалів від січня 2014 року до червня 2024 року, в яких Герта Мюллер усно чи письмово висловлюється про Україну або прямо цитуються її висловлювання про Україну, російську агресію, путінізм, український опір чи західне умиротворення російського агресора. Матеріал поділяється на два хронологічних кластери: період до повномасштабного вторгнення і період після 24 лютого 2022 року.

Аналіз розрізняє три типи матеріалу. Індивідуальні інтерв'ю, промови і прямі цитати з чітко встановленим авторством слугують основними первинними джерелами для уважного читання. Українські переклади й похідні повідомлення використовуються переважно як свідчення рецепції, за винятком випадків, коли вони зберігають прямі висловлювання, недоступні в інших джерелах. Колективні звернення, які підписувала Мюллер, трактуються як свідчення публічної підтримки України, її права на оборону та неприйняття політики умиротворення російського агресора.

Там, де це можливо, розділ спирається передусім на джерела мовою оригіналу. Німецькомовні інтерв'ю, промови й повідомлення використовуються тоді, коли висловлювання Мюллер первісно

з'явилися німецькою; італійські ж, англомовні й українські джерела використовуються в разі, коли вони опубліковані у відкритому доступі або коли за предмет обговорення править сама рецепція. Методологічно розділ поєднує уважне читання (close reading) з дискурс-аналізом, наголошуючи на повторюваних ключових словах, метафорах, історичних аналогіях, політичних діагнозах і формах етичного позиціонування.

До повномасштабного вторгнення

Між 2014 роком і 24 лютого 2022 року Мюллер уже розуміла війну Росії як спробу придушити прагнення України жити поза імперським панування̆нням. Її пізніші заклики постачати Україні зброю й домагатися її перемоги випливають із цього діагнозу.

Інтерв'ю для *Louisiana Channel* 2014 року — одне з найвиразніших ранніх свідчень солідарності Мюллер з українцями після Майдану. Коли її запитали про Путіна й Україну, Мюллер уявила себе на місці українців, які ризикували життям, щоби вирватися з-під авторитарного панування. Її коротке висловлювання «Я ризикувала б так само, як українці» є ключовим ("Herta Müller: Putin Makes Me Sick"). Отже, Мюллер осмислює український опір через власний досвід життя в умовах диктатури й вразливості до переслідувань з боку тоталітарного режиму Чаушеску.

Діагноз Мюллер щодо Путіна так само чіткий. «Путін не може прийняти, що Радянського Союзу більше немає», — говорить вона ("Herta Müller: Putin Makes Me Sick"). Це формулювання вказує на політичну небезпеку імперського минулого, яке зберігає вплив на сучасність. Для Мюллер агресія Путіна проти України випливає з відмови змиритися із завершенням радянського домінування у Східній Європі. Радянського Союзу більше не існує як держави, але прагнення відновити його як імперію й далі формує політику Путіна. У цьому сенсі путінізм постає як імперська ностальгія, підкріплена державною владою.

Інтерв'ю Баяні для *La Repubblica* 2014 року поглиблює цей діагноз. Мюллер називає анексію Криму неприйнятною (Bajani). Цим твердженням вона виступила проти спроб нормалізувати або релятивізувати захоплення Росією української території. Для неї анексія

Криму стала першим очевидним проявом ширшої стратегії. Вона називає Путіна «експертом з дестабілізації» (Bajani). Термін «дестабілізація» аналітично важливий, бо дає змогу побачити російську політику як політику контрольованого безладу, що поєднує інфільтрацію, маніпуляцію, пропаганду, сепаратизм і створення політичного хаосу. Дестабілізація дає імперській владі змогу заперечувати відповідальність і водночас створює враження, ніби суверенітет іншої держави є крихким або неповним.

Твердження Мюллер про те, що Путін «хворий на привидів», пов'язує українську кризу з примарами радянського минулого й неподоланою спадщиною сталінізму (Bajani). Метафора привидів вказує на те, що минуле не було критично осмислене і тому повертається як політичне насильство. На думку Мюллер, у Росії так і не відбулося публічного осмислення сталінізму, яке зробило б відновлення імперії морально неможливим. Україна стає мішенню, бо її демократична і європейська орієнтація загрожує фантазії про відновлення радянського імперського простору.

Есей Юрія Андруховича для Heinrich-Böll-Stiftung (Фонду Гайнріха Бьолля), який наводить висловлювання Мюллер, додає ще один ключовий вимір: зв'язок між Путіним і КДБ. Формулювання Мюллер «соціалізація Путіна в КДБ» стисло передає її розуміння політичного формування Путіна. Для Мюллер КДБ — це школа сприйняття і дії, в якій формується бачення світу, де прозорість є слабкістю, істина — інструментом маніпуляції, а суспільство — об'єктом стеження, розділення й контролю. Андрухович зберігає проведене Мюллер протиставлення "Transparenz und Geheimdienst" [«прозорості й таємної служби»] (Andruchowytsch). Демократія потребує публічності, плюралізму, підзвітності та здатності громадян говорити. Влада таємної поліції потребує непрозорості, залякування, переслідування, компромату і страху.

Есей Андруховича цитує формулювання Мюллер "russisch-sowjetische Praxis" [«російсько-радянська практика»] у контексті насильства проти поранених протестувальників Майдану та паралелей із практиками часів Чаушеску в лікарнях Тімішоари (Andruchowytsch). Тут пам'ять Мюллер про тоталітарне минуле Румунії допомагає їй розпізнати схожу практику державного

насильства, не ототожнюючи дві історії. В Україні вона розпізнає проникнення насильства навіть у ті місця, де поранені мали б бути захищені.

Стаття Муляра у «Збручі» 2015 року показує, як такі висловлювання були сприйняті в Україні. Муляр наголошує, що підтримка з боку Мюллер має значення, бо вона є визначною європейською інтелектуалкою, здатною зробити українську справу видимою для західної публіки. Стаття наводить висловлювання Мюллер у перекладі про те, як щоранку вона насамперед читає про Україну й уявляє, що за інших обставин могла б бути на Майдані в Києві. Ці висловлювання поглиблюють афективний вимір її позиції. Ситуація в Україні знову ставить перед Мюллер питання, яке давно визначає її письмо: чи можуть люди жити поза диктатурою та імперським домінуванням?

Інтерв'ю Зайбель для *Die Welt* 2015 року є найважливішим німецькомовним джерелом для розуміння того, наскільки рано Мюллер розпізнала природу російської агресії. Уже його назва "Putins Dreistigkeit beleidigt meinen Verstand" [«Путінське нахабство ображає мій розум»] виразно окреслює епістемологічний вимір її критики: путінізм залежить від того, що очевидну брехню трактують як правдоподібну. В інтерв'ю Мюллер прямо стверджує: "Putin hört nicht auf" [«Путін не зупиниться»] (Seibel). Після 2022 року це речення набуває ретроспективної ваги, але ж у 2015 році воно було застереженням проти ілюзії, що ситуацію можна стабілізувати за допомогою угод, не усунувши засадничої логіки російської агресії.

Її висловлювання "Er will die Ukraine ruinieren" [«Він хоче зруйнувати Україну»] є одним із ключових формулювань Мюллер у період до 2022 року (Seibel). Йдеться про тиск, енергетичний шантаж, руйнування інфраструктури, економічне послаблення і насадження страху. Путіну не потрібно окуповувати всю Україну, щоб підірвати її майбутнє. Він може зруйнувати умови, за яких Україна могла б жити як вільне й демократичне суспільство. Мюллер відверто попереджає, що "Putin zerstört im Donbass das Herz der Ukraine" [«Путін руйнує серце України на Донбасі»] (Seibel). Метафора серця ставить під сумнів уявлення, ніби Донбас є периферійним або відокремленим від України. Водночас цей троп протистоїть імперській практиці

зображення прикордонних регіонів як неоднозначних просторів, відкритих для втручання.

Те саме інтерв'ю містить критику з боку Мюллер німецької і західної наївності. Вона стверджує, що ті, хто пережив радянське панування у Східній Європі, знають: диктатори путінського типу «реагують тільки на силу» (Seibel). Це застереження щодо меж діалогу з правителем, який діє за логікою таємної поліції. У такому тлумаченні дипломатія стає небезпечною, коли вона замінює тиск, санкції і підтримку країни, що зазнала нападу.

Цей висновок оприявнюється у повідомленні *Deutschlandfunk Kultur*, яке, посилаючись на *Der Spiegel*, розповідає про заклик Герти Мюллер і Світлани Алексієвич до німецької влади постачати Україні зброю. Ще до повномасштабного вторгнення Мюллер стверджувала: «Українці повинні мати змогу захищатися». Вона відкидає путінський безпековий наратив: «Жодна країна НАТО ніколи не загрожувала Росії». Її критика причетності Німеччини так само рішуча: «Ми купуємо путінський газ і його нафту» ("Alexijewitsch und Müller"). Якщо німецькі гроші допомагають фінансувати путінську зброю, тоді Німеччина не може вважати себе невинною посередницею.

До 24 лютого 2022 року основні елементи позиції Мюллер щодо України вже сформувалися: вона тлумачила путінську війну як спробу відновити радянсько-імперське домінування, визнавала справедливість боротьби України за право жити вільно, критикувала німецькі ілюзії і підтримувала право України захищатися.

Після 24 лютого 2022 року

Після 24 лютого 2022 року позиція Мюллер стає виразнішою, набуває чіткішого програмного характеру й безпосередніше пов'язується з обороною України. Повномасштабне вторгнення перетворює її раніші застереження на заклики надати Україні важку зброю, домагатися її перемоги, притягнути винних до відповідальності та відмовитися від політики умиротворення російського агресора.

Одним із ключових ранніх джерел після вторгнення є повідомлення *Berliner Zeitung* у травні 2022 року, засноване на коментарях Мюллер для *Rheinische Post*. Його центральне твердження безкомпромісне: "Mit Putin gibt es keine Zukunft mehr" [«З Путіним більше

немає майбутнього»] (“Herta Müller: ‘Leichen’”). Це речення стисло передає неприйняття з боку Мюллер уявлення про Путіна як звичайного дипломатичного партнера. Для неї Путін — правитель, чия політика перетнула межу, за якою звичні засади дипломатичної довіри більше не діють. Після 2022 року раніше висловлене застереження Мюллер про те, що Путін не зупиниться, стає зрозумілішим: Європа не може планувати своє майбутнє з Путіним, а мусить захищати це майбутнє від нього.

Те саме інтерв’ю містить одне з найсильніших формулювань Мюллер: “Leichen sind für Putin das Gewöhnliche” [«Трупи для Путіна — це щось звичайне»] (“Herta Müller: ‘Leichen’”). Ця фраза показує, що в політичному світі Путіна смерть стала нормою. В українському контексті російські воєнні злочини виявляють природу режиму, який ставиться до людей як до витратного матеріалу, коли вони стають на заваді відновленню імперії.

Оскільки російська влада тримається на запереченні власних злочинів, підтримка з боку Мюллер української перемоги невіддільна від проблеми правди. Повідомлення Berliner Zeitung передає її сподівання на таку перемогу України, після якої російське суспільство більше не зможе заперечувати воєнні злочини, які вчинила його армія (“Herta Müller: ‘Leichen’”). Українська перемога допомогла б підірвати систему брехні, на якій тримається путінізм. Режим залежить від заперечення російської агресії, українського суверенітету, воєнних злочинів і відповідальності. Перемога мала б значення, бо могла б ускладнити подальше заперечення цих фактів.

Її підтримка військової допомоги ґрунтується на тій самій логіці. Заклик Мюллер надати Україні “schwere Waffen” [«важку зброю»] означає перехід від співчуття жертві російської агресії до вимоги, щоб Німеччина і Захід допомогли Україні захистити себе (“Herta Müller: ‘Leichen’”). За цією вимогою стоїть переконання, що етична відповідальність передбачає надання матеріальних засобів оборони, коли на суверенну країну нападає імперська держава. Інше повідомлення від травня 2022 року наводить коротке формулювання: “Es ist Krieg, es muss gehandelt werden” [«Це війна, треба діяти»] (“Herta Müller sieht keine diplomatischen Wege zu Putin”). В умовах

війни зволікання перестає бути нейтральним. Відкладати надання підтримки або ховатися за процедурними питаннями вже не означає зберігати моральну нейтральність.

Найважливішим первинним джерелом для аналізу після 2022 року є цюрихська промова Мюллер 2023 року "Die Freiheit könnte uns gestohlen werden" [«Свободу в нас можуть украсти»]. На відміну від повідомлень, які наводять цитати з інтерв'ю, це авторський публічний текст, який може бути підставою для докладнішого концептуального аналізу. У промові Мюллер осмислює теперішню війну у світлі подій 1989 року. Демократичний "Aufbruch von 1989" [«пробудження 1989 року»] трактується як історичний злам, здобутки якого можуть бути втрачені. Отже, війна Путіна проти України є нападом на можливість, що відкрилася після 1989 року перед східноєвропейськими суспільствами, — жити поза імперським і диктаторським домінуванням.

Мюллер прямо називає війну Росії "Eroberungskrieg gegen die Ukraine" [«загарбницькою війною проти України»] ("Die Freiheit könnte uns gestohlen werden"). Таке формулювання відкидає мову «конфлікту», «кризи» чи «безпекових занепокоєнь». Фраза «загарбницька війна» визначає війну як імперську спробу завоювати й підпорядкувати Україну. У цьому чіткому визначенні Мюллер поєднує два твердження: режим Путіна знищує демократичну свободу, а його насильство спрямоване саме на підкорення України.

У цюрихській промові аналіз путінізму не обмежується військовою агресією. Мюллер пов'язує війну зі сталінізмом, пропагандою, антисемітизмом і дестабілізацією демократії. Її фраза "Krieg gegen die Ukraine <...> antisemitisch" [«війна проти України <...> антисемітська»] вказує на ідеологічний цинізм путінської риторики щодо так званої «денацифікації». Твердження, що країну, численні громадяни якої та президент мають єврейське коріння, потрібно «денацифікувати», відтворює тоталітарні механізми проєкції: агресор створює образ демонізованого ворога, щоб легітимувати власне насильство. Її опис війни як "bestialischen Krieg" [«звірячої війни»] підпорядкований тій самій логіці.

Цюрихська промова викриває риторику «миру» тоді, коли за нею стоїть вимога української капітуляції. Формулювання Мюллер

“bedingungslose Unterwerfung” [«безумовне підкорення»] точно визначає те, що, на її думку, стоїть за пропутінськими або ультраправими вимогами миру в Німеччині. Вона відкидає фальшивий мир. Для Мюллер мир без української свободи — це підкорення. Закликати до такого миру, ігноруючи українську суб’єктність, означає брати участь у запереченні права України вирішувати власне майбутнє. Те, що вона називає Путіна “Kriegsverbrecher” [«воєнним злочинцем»], якого розшукує Міжнародний кримінальний суд, посилює цю відмову від нормалізації (Müller, “Die Freiheit könnte uns gestohlen werden”). Називаючи Путіна «воєнним злочинцем», Мюллер переводить розмову в моральну та юридичну площини відповідальності росіян за злочини проти українців.

Повідомлення NDR 2024 року про виступ Мюллер у гамбурзькому Deutsches Schauspielhaus (Німецькому театрі) дає змогу ретроспективно оцінити її позицію. Мюллер говорить про “Typen wie Putin” [«типів на кшталт Путіна»] і пов’язує свою оцінку з досвідом диктатури. Фраза розмовна, але промовиста. Вона означає, що диктатура породжує впізнаваний тип правителя, сформованого в атмосфері таємності, примусу, зневаги й звички трактувати чужу свободу як загрозу. Її зауваження “Ich habe ihn für einen Kriminellen gehalten” [«Я вважала його злочинцем»] засвідчує, що її моральна й політична оцінка Путіна передувала ширшому усвідомленню цієї загрози на Заході. Коли Мюллер у відповідь на слова Анґели Меркель про те, що та розуміла Путіна, каже “Ich glaube das nicht” [«Я в це не вірю»], її зауваження стосується не лише Меркель, а й загалом західної схильності хибно оцінювати Путіна (Büchsenmann).

Колективні заяви, що їх підписувала Мюллер, підтверджують це тлумачення її позиції, але їх потрібно чітко відмежовувати від її ж індивідуального мовлення. Відкритий лист 2022 року «Справа України — це також наша справа!» закликає зміцнювати обороноздатність України й послаблювати здатність Росії вести війну (“Die Sache der Ukraine ist auch unsere Sache!”). Звернення 2024 року «Годі терпіти режим Путіна!» наполягає, що Україна мусить перемогти. Підпис Мюллер під цими колективними заявами підтверджує її однозначну публічну позицію проти умиротворення агресора.

Корпус висловлювань і спостережень Мюллер після 2022 року засвідчує еволюцію її позиції, а не розрив із попереднім періодом: коли прихована й заперечувана дестабілізація поступається місцем відкритому завоюванню, у висловлюваннях Мюллер на перший план виходять питання правової відповідальності, матеріальна підтримка України, відмова від умиротворення російського агресора та справедливість української самооборони.

Постімперська солідарність і причетний Захід

Постає питання про те, як пам'ять про диктатуру, постімперська солідарність і критика західної причетності поєднуються в цих висловлюваннях Герти Мюллер.

Досвід румунської диктатури допомагає Мюллер розпізнавати споріднені механізми пригноблення, не ототожнюючи Україну з її власним минулим. Вирішальне значення має те, що Мюллер описує повномасштабне вторгнення Росії як загарбницьку війну, не стираючи специфіки українського досвіду. Таке формулювання визначає війну як спробу підпорядкувати суверенне суспільство. У цьому сенсі позиція Мюллер поєднує пам'ять про диктатуру з постімперським осмисленням агресії проти України: Росія посягає на право України розповідати власну історію, обирати свої союзи, визначати своє майбутнє і захищати своє політичне існування.

Визнання України суб'єктом власного майбутнього пояснює нетерпимість Мюллер до західних вагань. Її наполягання на тому, що українці повинні мати змогу захищатися, випливає з визнання політичної суб'єктності України. Якщо Україна зазнає нападу, а її суверенітет опиняється під загрозою, тоді підтримка має означати надання Україні засобів для захисту власної свободи. Солідарність, яка відмовляє Україні в засобах опору, ризикує стати ще однією формою патерналізму: вона визнає українське страждання, але не визнає української суб'єктності.

Поняття причетного суб'єкта, яке запропонував Майкл Ротберґ, прояснює критику з боку Мюллер на адресу Німеччини і Західної Європи. Багато акторів не є ані безпосередніми злочинцями, ані безпосередніми жертвами, однак вони залишаються вплетеними у структури, які уможливлюють насильство, отримують від нього

вигоду, заперечують його або не спромагаються його зупинити (Rothberg, *The Implicated Subject*). Коментарі Мюллер про енергетичну залежність Німеччини оприявнюють цю причетність. Її висловлювання «Ми [Німеччина] купуємо путінський газ і його нафту» розкриває моральний і політичний вимір економічного обміну (“Alexijewitsch und Müller”). Німецькі закупівлі допомагають фінансувати систему, яка бомбить українські міста.

Для Мюллер причетність Німеччини до війни виходить за межі закупівлі енергоносіїв і охоплює вагання щодо постачання зброї, страх ескалації, віру в дипломатію, не підкріплену силою, і пацифістську риторику, яка ігнорує українську суб’єктність. Мюллер відмовляється від заспокійливого тлумачення історичної відповідальності. Вона відкидає думку, що з досвіду диктатури чи війни за будь-яких умов випливає вимога абстрактної військової стриманості. Для неї така стриманість може виявитися морально хибною, коли залишає жертву агресії беззахисною. Гасло миру стає підозрілим, коли воно вимагає від України відмовитися від свого майбутнього, щоб інші могли почуватися невинними.

Фраза Мюллер “bedingungslose Unterwerfung” [«безумовне підкорення»] точно визначає небезпеку, яку вона бачить у риториці миру, що трактує українську територію, суверенітет і життя як предмети торгу (“Die Freiheit”).

Позиція Мюллер оригінальна, бо пам’ять про диктатуру спонукає її відкинути абстрактний пацифізм і підтримати збройну самооборону України. Для неї пригноблення потрібно зупинити, поки воно не поширилося, а мир не може вимагати від України відмови від опору.

Висновки

Висловлювання Герти Мюллер про Україну є послідовним продовженням її літературного й етичного проєкту в публічній сфері: викриття домінування в його мовних, тілесних, інституційних і повсякденних формах. Її підтримку України після 2014 року, а особливо після 24 лютого 2022 року, слід розуміти як форму антитоталітарного публічного свідчення, сформовану її тривалою увагою до пригноблення й крихкості свободи.

Позиція Мюллер після 2022 року увиразнила бачення, уже наявне в її раніших висловлюваннях про Путіна, Україну, тривалу дію радянської спадщини і право українців захищатися. Вона осмислює путінізм за допомогою антитоталітарної системи понять, але її східноєвропейський досвід слід трактувати обережно. Пам'ять Мюллер про Румунію Чаушеску допомагає їй розпізнавати споріднені структури домінування, не стираючи специфіки українського страждання і не ототожнюючи Україну з власним минулим.

Позиція Мюллер є відповіддю саме на український досвід. Вона визнає Україну самостійним суспільством, що захищає власне майбутнє від імперського насильства. Її позиція відкидає російську імперську звичку трактувати Україну як підпорядкований простір, буферну зону або неповноцінну націю, чию долю можна вирішувати деінде. У публічному мовленні Мюллер Україна постає як суспільство, що прагне жити вільно, захищати свій суверенітет і зберігати можливості демократичного розвитку, які відкрилися після 1989 року.

Цей розділ показав, що Мюллер не дозволяє Німеччині й Заходу уявляти себе нейтральними спостерігачами. Для неї риторика миру стає підозрілою, коли та ігнорує українську суб'єктність або трактує українську капітуляцію як прийнятну ціну за європейський комфорт.

Внесок цього розділу має чотири складники. Для дослідників творчості Мюллер він показує, що її висловлювання про Україну належать до її ж ширшого літературного й етичного проєкту. Для українських студій він пропонує аналіз позиції впливової європейської інтелектуалки, яка ще на ранньому етапі розпізнала імперське й антидемократичне прагнення до панування, що лежить в основі російської агресії. Для студій пам'яті він показує, як пам'ять про диктатуру може стати підґрунтям солідарності з іншою боротьбою, не стираючи історичних відмінностей. Для дослідження публічних інтелектуалів він показує, як авторитет письменника може ґрунтуватися на здатності розпізнавати пригнічення там, де інші бачать неоднозначність, прагнуть зберігати баланс або віддають перевагу дипломатії.

Публічна підтримка України з боку Мюллер зрештою спирається на суворий етичний принцип: розпізнати домінування вже означає взяти на себе відповідальність. Її відмова прийняти абстрактний пацифізм, із його схильністю видавати пригноблення українців за «мир», робить її позицію незручною для західної публіки. У цьому сенсі висловлювання Мюллер про російсько-українську війну надають сучасної політичної форми тій уяві про свободу й домінування, яка давно визначає її письмо, водночас твердо стоячи на тому, що українська самооборона є умовою, за якої свобода може вижити.

Саме тому публічне свідчення Мюллер має відкривати цю книжку. Наступні розділи переходять від її політичного мовлення до літературної мови. Вони досліджують, як мова постає зараненою й здатною ранити, руйнівною й водночас вразливою до руйнування, а також як вона стає силою добра, засобом порятунку, тактильним і просторовим явищем чи мовчанням. Отже, перехід від української проблематики до літературної творчості — це спосіб запитати, як література фіксує пригноблення на рівні слів, тіл, голосів, мовчання і метафор.

Для українських читачів це питання має особливу гостроту. У своїх творах Мюллер приділяє пильну увагу тому, як влада маніпулює мовою і як мова може опиратися такій деформації. Її солідарність з Україною увиразнює етичне підґрунтя сучасного прочитання цієї книжки: мова страждає від насильства, але водночас зберігає здатність розпізнавати несправедливість, свідчити про пригноблення і боротися за свободу.

ВСТУП

Герта Мюллер пише про страждання, спричинені соціальним пригнобленням, часто звертаючись до власного досвіду життя в умовах диктатури Ніколае Чаушеску. Її літературні твори вирізняються наративною перспективою від першої особи та послідовним опором тоталітаризмові й нелібералізмові. Мова посідає чільне місце в її творчості, а метафори показують, як вона діє в умовах страждання й пригноблення. У цьому дослідженні мову розглянуто як мінливе поле фігурації: від мовлення, письма, голосу й мовчання до окремого слова — найменшої значущої одиниці поетики Мюллер. Усі переклади належать авторові, якщо в бібліографічному покликанні не зазначено іншого перекладача. Переклади наведених оригіналів подано у квадратних дужках.

Доріс Міронеску стверджує, що зацікавлення Мюллер мовою сформувалося під впливом її раннього досвіду, «позначеного зустріччю між німецькими й румунськими словами та значеннями» (Mironescu, с. 60). За Міронеску, вивчаючи нову мову, Мюллер могла інакше бачити світ і деконструювати «найбазовіші припущення про слова» (Mironescu, с. 63). Катрін Коль також визнає, що Мюллер гостро усвідомлює особливості власної мовної практики: розглядаючи її поетологічне письмо, Коль зауважує, що «Мюллер

уникає систематичної теорії, естетичного філософування і наратологічного жаргону. <...> Вона розглядає поетику не як стабільну систему, а як тривалий процес, що реагує на життя і творчість» (Kohl, "Beyond Realism", с. 21). Отже, хоча Мюллер глибоко зацікавлена мовою, у своєму письмі вона не формулює систематичної теорії мови. Моніка Щепаняк також пропонує тлумачити Нобелівську промову Мюллер як есеїстичну форму поетологічної саморефлексії, в якій питання мови, авторства, етичного імперативу й опору виходять на перший план (Szczepaniak). Таке тлумачення показує, що міркування Мюллер про мову є не випадковими коментарями до художньої практики, а важливою частиною її поетики.

Лін Марвен пов'язує цю несистемність з наслідками травми: вона стверджує, що травма впливає на тіло, мову й наратив і спричиняє їхню фрагментацію. Марвен вважає, що «травматичні події, виразно присутні в текстах Мюллер, постають із фізичного досвіду й укорінені в ньому — досвіді тортур і допитів, загрози насильства і, зрештою, смерті» (Marven, *Body and Narrative*, с. 53). Такий досвід руйнує структурну цілісність. Отже, і двомовність, і травма можуть лежати в основі несистемного бачення мови у Мюллер.

Новіші дослідження підтверджують важливість цих питань для розуміння поетики Мюллер. Ганна Меретоя розглядає *Atemschaukel* [«Гойдалку дихання»] як літературне осмислення минулих світів у сенсі просторів можливого, тобто форму пам'яті, що уможливлює етичне й художнє переосмислення травматичного минулого (Meretoja). У подібному контексті Сидонія Гараґош аналізує трансгенераційну пам'ять про табір у автофікційному письмі Мюллер, тоді як Міин Гванґ розглядає Atemschaukel [«Гойдалку дихання»] крізь призму травми історичної пам'яті (Haragos; Hwang). Лійса Мерівуорі аналізує взаємопов'язані травми в цьому романі — голод у ҐУЛАҐу, крайній стрес, спричинений належністю до меншини, і довічну тугу за домом — та їхній вплив на наративну ідентичність головного героя (Merivuori, "The Piano That No Longer Plays"). Ірина Шевченко, зі свого боку, розглядає Atemschaukel [«Гойдалку дихання»] у ширшому порівняльному контексті екзистенціалістського мотиву смерті, що дає змогу пов'язати Мюллерине письмо про травму з питаннями смертності, граничного досвіду й людської

вразливості (Shevchenko). Ці праці допомагають точніше окреслити контекст мого дослідження: мене цікавить не лише тематизація травми, пам'яті чи смерті, а й те, як мова, голос і мовчання метафорично осмислюються в умовах тілесного, соціального й історичного тиску.

Інші дослідники наголошують на формальній і політичній складності цього роману: Метте Леонард Гьоґ аналізує *Atemschaukel* [«Гойдалку дихання»] крізь призму недетермінованості та зон нерозрізненості, а Ніколас Кортман тлумачить роман як критику ґулаґівської системи примусової праці та перетворення людини на інструмент (Høeg; Courtman).

Я покажу, що Мюллер підкреслює мінливий зв'язок між мовою і світом. Замість того щоб окреслити систематичну теорію мови, вона наголошує на множинності її значень. На противагу чомськіанській парадигмі універсальної граматики і структурним підходам до мови, я не виходжу з уявлення про мову, відповідно до якого вона існує як цілісна й упорядкована система. Образ мови як системи є соссюрівською метафорою. Мюллер не подає мову як систему, а осмислює мовні явища через конкретні поняття, зокрема травму й руйнування, оскільки абстрактне часто концептуалізується через конкретне. Марвен зауважує, що у творчості Мюллер «тіло залишається переважним і головним предметом уваги. <...> Тіло також є для Мюллер імпульсом до письма» (Marven, *Body and Narrative*, с. 53). Її інтерес до тіла може бути пов'язаний із тим, як вона осмислює мову, бо люди зазвичай спираються на тілесний досвід, щоб зрозуміти мовлення та інші мовознавчі поняття. Я погоджуюся з Марвен, що «наративи Мюллер кидають виклик текстуальним конвенціям» (Marven, *Body and Narrative*, с. 102), але моє дослідження також покаже, що вона спирається на мовні й концептуальні конвенції.

Мотивація, дослідницькі питання і внесок

На матеріалі літературних творів, критичних есеїв та інтерв'ю я показую, що у своєму письмі й мовленні Мюллер осмислює мову через чуттєвий і тілесний досвід. Дослідження поєднує літературознавство та когнітивну науку для вивчення сучасної німецької літератури. Аналізовані твори постали в той самий період, коли активно

розвивалися застосовані тут когнітивні підходи, що дає змогу зіставити літературну практику з дослідженнями пізнання. Це дослідження не має на меті запропонувати нову теорію розуму, мови чи метафори, але воно може підтвердити або проблематизувати наявні теорії. Поряд із внеском у вивчення творчості Мюллер книжка має поглибити розуміння метафори й мови та долучитися до дискусії про зв'язок між мовою, літературою й мисленням.

Герта Гаупт-Кучую стверджує, що тексти Мюллер є "rätselhaft, verschlüsselt, zuweilen dunkel und unheimlich" [«загадковими, зашифрованими, часом темними й моторошними»] (Haupt-Cucuiu, с. 5), а Паола Боцці припускає, що вони не ставлять зрозумілість на перше місце, а тому їх можна характеризувати як постмодерні (Bozzi, *Der fremde Blick*, с. 141). Дослідники ретельно вивчали, як письмо Мюллер порушує мовні й літературні конвенції (Marven, *Body and Narrative*, с. 102; Haupt-Cucuiu, с. 67, 153). Рікарда Шмідт застосовує теорію концептуальної метафори в аналізі фігуральної мови в *Herztier* [«Серце-звір»] і стверджує, що метафори авторки є неконвенційними й складними для інтерпретації; Шмідт проводить важливе розмежування між поетичними й конвенційними метафорами та виокремлює своєрідні тропи в письмі Мюллер (Schmidt, с. 59, 71–72). Новіше дослідження Елени Ґабріели Лунґ також підтверджує важливість метафори й метонімії для осмислення ідентичності у Мюллер, хоча поняття «пасток метафори» водночас застерігає від сприйняття фігуральної мови авторки як прозорого ключа до стабільного значення (Lung). Мова Мюллер надзвичайно поетична (Predoiu, с. 85; Schau, с. 52), а її метафори відкриті для різних інтерпретацій (Shopin, "Unpacking the Suitcases", с. 207), проте на концептуальному рівні вони не є цілком ідіосинкратичними. Її тексти не стільки важкодоступні для читача, скільки складні для літературознавчого опису. Хоча деякі дослідники звертають увагу на непрозорість її мови, я спробую показати, що тропи Мюллер можна аналізувати засобами когнітивної поетики, адже вони ґрунтуються на принципах повсякденної концептуалізації. Її фігуральна мова вкорінена в утіленому пізнанні, а аналіз показує, що її фігуральність має підґрунтя в конкретному досвіді. Аргумент про непрозорість її метафор залишається слушним: це явище можна пояснити як художній

прийом очуднення, споріднений із когнітивними процесами фокусування уваги та деавтоматизації сприйняття.

Щоб зрозуміти мову в текстах Мюллер, слід враховувати і систематичне використання конвенційної метафори, і творення оригінальних тропів для осмислення мови. Якщо очуднені конвенційні метафори узгоджуються з положеннями теорії концептуальної метафори й дають змогу осмислювати абстрактніші ідеї через конкретніші поняття, то індивідуальні поетичні метафори можуть кидати виклик конвенціям природної мови й створювати нові асоціації, що не вкладаються в рамки цієї теорії. Такі поетичні метафори можуть ускладнювати комунікацію, оскільки ґрунтуються на нових асоціаціях. Унікальні поетичні метафори можуть бути незамінними для розуміння авторського внеску в мову й культуру, але такі тропи найчастіше спираються на мовні й концептуальні конвенції. Різниця між конвенційними й неконвенційними метафорами не є абсолютною, і її доцільніше розглядати як спектр, адже навіть найкреативніші тропи залежать від усталених конвенцій. Моє дослідження зосереджується на тому, як Мюллер очуднює такі конвенції і спонукає читача розпізнавати фігуральну природу повсякденної мови й думки. Я погоджуюся з Джорджем Лакоффом і Марком Тернером, що письменники створюють поетичні метафори через «майстерне використання метафоричних процесів, на яких ґрунтуються наші концептуальні системи» (Lakoff & Turner, *More Than Cool Reason*, с. 215). Вони подають поетичну образність не як відрив від звичайного мислення, а як творче перетворення його повсякденних механізмів: «Поетичне мислення використовує механізми повсякденного мислення, але розширює, розвиває й поєднує їх незвичними способами» (Lakoff & Turner, *More Than Cool Reason*, с. 67). Саме в цьому сенсі метафори Мюллер упізнавані й водночас оригінальні: вони спираються на звичайні тілесні, просторові й сенсорні схеми, але переупорядковують їх у несподіваних контекстах. В інтерв'ю для німецького журналу *Der Spiegel* Мюллер обговорює своє письмо й зауважує: "Ich nehme immer nur ganz gewöhnliche [Wörter], und wenn ich sie zusammenstelle, dann entsteht etwas, was neu ist" [«Я завжди беру тільки цілком звичайні [слова], а коли складаю їх разом, виникає щось нове»] (Beyer, с. 130). Мій аналіз метафоричної концептуалізації мови виявляє,

що ідіосинкратичні метафори рідкісні в текстах Мюллер. Вона творчо очуднює конвенційні тропи через повторення, розгортання, переформулювання або введення в релевантний контекст. У своїй творчості Мюллер спирається не на довільні асоціації, а на усталені мовні, літературні, культурні й концептуальні конвенції. Іншими словами, Мюллер будує нові метафори на основі наявних конвенцій і очуднює повсякденну фігуральну мову, роблячи її метафоричне значення помітним для читачів.

Дослідження зосереджене на певних питаннях. Що таке мова? Що можна вважати метафорою? Яку функцію виконує фігуральна мова в тексті? Як метафори дають читачеві змогу співпереживати нараторам і персонажам та розуміти текст? Чи спираються метафори на тілесний досвід? Як сенсомоторний досвід допомагає нам розуміти мову? Чи можуть читачі інтерпретувати письмо Мюллер крізь призму її метафор? Як поетика мови Мюллер виявляється на рівні окремого слова? Чи є в її творах універсальні, культурно специфічні або ідіосинкратичні метафори мови?

Зосередження на метафоричній концептуалізації мови зумовлене численністю таких фігур у текстах Мюллер, а також розвитком досліджень цих тропів у літературознавстві, психології, мовознавстві й нейронауці. Оскільки письмо Мюллер надзвичайно поетичне й засвідчує її тонку роботу з базовими мовними та концептуальними процесами, це дослідження може перевірити на літературному матеріалі або принаймні проілюструвати положення теорії концептуальної метафори про те, що абстрактніші поняття усвідомлюються через конкретніші ідеї. Моє дослідження метафор мови у Мюллер може дати текстові підстави для розуміння того, як література моделює зв'язок між мовою і думкою. Аналіз літературних текстів має вирішальне значення для вивчення втіленого пізнання, бо когнітивна психологія не може надійно перевіряти вищі ментальні процеси, не спираючись на продукти цих процесів. Отже, літературні тексти становлять важливий матеріал для осмислення когнітивних теорій, які згодом можна перевіряти з огляду на їхній зв'язок із людським тілом. Це дослідження не встановлює експериментальними методами причинно-наслідкових зв'язків між мовою і тілом, але збирає й інтерпретує текстуальні свідчення такої взаємодії.

Ця монографія ґрунтується на моїй докторській дисертації "From Injury to Silence: Metaphors for Language in the Work of Herta Müller" («Від рани до мовчання. Метафори мови у творчості Герти Мюллер»), захищеній у Кембриджському університеті 2017 року. Окремі проблеми, порушені в дисертації, я згодом розвинув у публікаціях про травмувальну й травмовану мову, руйнування мови та її конструктивну силу у творчості Мюллер ("Metaphorical Conceptualization of Injurious and Injured Language"; "Metaphorical Conceptualization of Destructive and Destructible Language"; "Language as a Force for Good"). Аналіз метафор у романі «Гойдалка дихання», а також мультисенсорного сприйняття й тактильних та просторових метафор голосу у творчості Герти Мюллер спирається на мої попередні дослідження ("Unpacking the Suitcases"; "Multisensory Perception and Tactile Metaphors for Voice"; "Rough, Smooth or Deep"; "Defamiliarization of Spatial Metaphors for Voice"). Розділи про мовчання розвивають аргументи, сформульовані в моїх працях про його тропологію і значення у творчості Мюллер ("The Trope of Silence"; "The Meaning of Silence"), тоді як частина міркувань у висновках спирається на мою публікацію про роль мови в цифрову добу ("Is Language as We Know It Still Relevant for the Digital Age?").

Теоретичне підґрунтя

Теоретичне підґрунтя мого дослідження становить теорія концептуальної метафори в межах когнітивних літературних студій. Цю теорію розробили Джордж Лакофф і Марк Джонсон у книжках *Metaphors We Live By* [«Метафори, якими ми живемо»] (1980) і *Philosophy in the Flesh* [«Філософія у плоті»] (1999). Три ключові положення цієї теорії зводяться до того, що людське мислення є втіленим, часто метафоричним і значною мірою несвідомим (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 4). По-перше, розум є втіленим, а психіку не можна абстрагувати від людського тіла: «Те, що ми називаємо "розумом", і те, що ми називаємо "тілом", — це не дві речі, а радше аспекти одного органічного процесу, тож значення, мислення і мова постають із естетичних вимірів цієї втіленої активності» (Johnson, *The Meaning of the Body*, с. 1). Отже, метафори часто спираються на поняття, що безпосередньо пов'язані з людським тілом. По-друге, люди використовують

метафору, щоб осмислювати нові значення; метафори «можуть надавати сенс нашому минулому, нашій щоденній діяльності і тому, що ми знаємо й у що віримо» (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 139). Коль припускає, що ідеї "werden <...> durch die Wahl der Metapher strukturiert. <...> Indem sie [die Metapher] das Denken strukturiert, wirkt sie <...> auch limitierend, denn sie liefert dem Denken vorgefertigte Bilder und Verbindungen" [«структуруються <...> вибором метафори. <...> Оскільки вона [метафора] структурує мислення, вона <...> встановлює певні межі, бо постачає мисленню наперед готові образи й зв'язки»] (Kohl, *Poetologische Metaphern*, с. 2). Нарешті, метафоричне осмислення часто відбувається несвідомо, тому метафори можуть здаватися описом об'єктивної реальності (Burton, *A Skeptic's Guide to the Mind*, с. 66). За Лакоффом і Джонсоном, метафори «мають силу творити нову реальність. Це може початися тоді, коли ми починаємо осмислювати наш досвід у термінах метафори, і стає глибшою реальністю тоді, коли ми починаємо діяти відповідно до неї» (Lakoff & Johnson, *Metaphors We Live By*, с. 145). Пол Тібодо і Лера Бородицька подають емпіричні свідчення на підтримку теорії концептуальної метафори й стверджують, що «метафори в мові <...> втілюють <...> структури знання і спонукають до структурно узгоджених висновків. Метафори далекі від того, щоб бути лише риторичними прикрасами: вони глибоко впливають на те, як ми осмислюємо світ і діємо» (Thibodeau & Boroditsky).

Аналізуючи метафори мови в текстах Герти Мюллер, я вважаю корисним, слідом за Лакоффом і Джонсоном, розрізняти сфери-цілі й сфери-джерела. Сфера-джерело (англ. *source domain*), також відома як образ-носій, є «інтерсуб'єктивно доступнішим» і конкретнішим поняттям. Наприклад, "das Messer" [«ніж»] допомагає осмислити менш зрозуміле й абстрактніше поняття сфери-цілі (англ. *target domain*) — "das Wort" [«слово»], як у вислові "dieses Wort traf mich so klar wie ein Messer" [«це слово різонуло мене, наче ніж»] (Richards, с. 96–97; Dancygier & Sweetser, с. 27; Müller, "Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel", с. 105). Барбара Данциґер та Ів Світсер визначають концептуальну метафору як «односпрямоване мапування, що проєктує концептуальний матеріал з однієї структурованої сфери <...>, яку називають сферою-джерелом, на іншу, яку називають сферою-ціллю» (Dancygier & Sweetser, с. 14).

До фігуральної мови й мислення належить також метонімія. Джанет Літтлмор визначає метонімію як «процес, який дає нам змогу використовувати один добре зрозумілий аспект чогось для позначення речі як цілого, або якогось іншого її аспекту, або чогось, що дуже тісно з нею пов'язане» (Littlemore, с. 4). Золтан Кевечеш пропонує точніше визначення, що спирається на термінологію когнітивної лінгвістики: «Метонімія — це когнітивний процес, у якому концептуальний елемент або сутність — річ, подія, властивість, тобто носій, — забезпечує ментальний доступ до іншої концептуальної сутності — речі, події, властивості, тобто цілі, — у межах того самого фрейму або сфери <...>. Ми можемо тлумачити це як "мапування в межах тієї самої сфери", за якого сутність-носій забезпечує ментальний доступ до сутності-цілі» (Kövecses, *Language, Mind, and Culture*, с. 99).

Метонімія як когнітивний процес поширена в мисленні, бо люди не можуть думати про всі аспекти середовища або сприймати їх одночасно. Люди обирають певну перспективу й використовують окремі аспекти світу як евристичні орієнтири для розуміння цілого. Літтлмор припускає, що люди «мислять метонімічно весь час, щоб упорядкувати величезний обсяг доступної інформації про світ» (Littlemore, с. 1). Рональд Ленекер одним із перших висловив думку, що все мислення є метонімічним, бо воно завжди профілює певний аспект реальності, який Ленекер називає «референційною точкою» (Langacker, "Reference-Point Constructions", с. 1). За Літтлмор, люди використовують метонімію, щоб осмислювати менш конкретні поняття через конкретніші: «Метонімія часто передбачає використання простого або конкретного поняття для позначення чогось складнішого або абстрактнішого, або навіть чутливого» (Littlemore, с. 1). У цьому сенсі метонімія зближується з метафорою. Я погоджуюся з Літтлмор, що метонімія поширена в мові «просто тому, що вона є властивістю наших повсякденних мисленнєвих процесів» (Littlemore, с. 5). Мова спирається на референційні точки, а отже, у широкому сенсі слова вона завжди метонімічна. Проте з практичного погляду немає користі в тому, щоб трактувати всю мову як метонімічну або метафоричну, бо це послаблює мовний аналіз і унеможливлює розрізнення між буквальними

й фігуральними значеннями. Фрідріх Ніцше, як відомо, дотримувався погляду, що істина і мова мають фігуральну природу: "Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind" [«Що ж таке істина? Маневрене військо метафор, метонімій, антропоморфізмів, коротко кажучи, сума людських стосунків, які були поетично й риторично посилені, перенесені, прикрашені, і які після тривалого вжитку здаються народові міцними, канонічними й обов'язковими: істина — це ілюзія, про ілюзорність якої забули»] (Nietzsche, с. 880–881). Це узагальнення стирає межу між істиною і фікцією та затуманює важливі зв'язки між мовою і світом. Тому корисніше розуміти метонімію у вузькому сенсі — як фігуру мовлення, де метонімічне перенесення є помітним і передбачає мапування (англ. *mapping*) між двома різними поняттями, що належать до тієї самої семантичної сфери або фрейму. Наприклад, голос може позначати мовця: "jede Stimme ist anders müde" [«кожен голос утомлений по-своєму»] (Müller, *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, с. 204).

Спираючись на термінологію когнітивної лінгвістики, я послуговуюся поняттями концептуальної сфери й фрейму. Поняття сфери є доволі широким, тоді як поняття фрейму можна визначити точніше. Поняття фрейму ввів у семантику Чарльз Філлмор, який визначив його як «будь-яку систему понять, пов'язаних так, що для розуміння будь-якого одного з них потрібно розуміти всю структуру, в яку воно входить; коли один із елементів такої структури вводиться в текст або розмову, всі інші автоматично стають доступними» (Fillmore, с. 111). Фрейми відрізняються від понять, категорій і семантичних полів ґештальтною організацією, здатністю породжувати висновки й тіснішою причинною зв'язністю. Водночас базові категорії також можуть мати ґештальтні властивості, породжувати висновки й тому виявляти більшу причинно-наслідкову зв'язність (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 116–117). Попри позірні теоретичні відмінності між ними, усі ці терміни — фрейми, поняття,

категорії тощо — усе ж переважно взаємозамінні, і їх не слід трактувати як незалежні мовні й концептуальні сутності.

Рональд Ленекер визнає подібність між фреймами, поняттями і сферами та характеризує ідею сфери як «концепцію <...>, що простягається від найпростіших понять, наприклад <...> лінії, до розгорнутих систем знання, наприклад <...> Римо-католицької церкви, <...> [і] може бути залучена як початкова основа для характеристики лексичних значень» (Langacker, "Culture and Cognition, Lexicon and Grammar", с. 28). За Вітторіо Ґаллезе і Джорджем Лакоффом, поняття «є елементарними одиницями розуму й мовного значення. Вони конвенційні й відносно стабільні» (Gallese & Lakoff, с. 455). Але поняття, сфери, фрейми, категорії та інші терміни на позначення ментальних репрезентацій є неминуче неточними, оскільки позначають надзвичайно складні й взаємопов'язані психологічні процеси. Лоренс Барсалу та інші дослідники припускають: «Складність визначення поняття порушує питання про те, чи є воно корисним науковим конструктом. Можливо, концептуальні функції виникають унаслідок складної взаємодії між механізмами мислення і світом. <...> Для вивчення концептуального опрацювання корисніші відкриття й опис релевантних механізмів, а не суперечки про значення повсякденних термінів на кшталт поняття» (Barsalou et al., "Grounding Conceptual Knowledge in Modality-Specific Systems", с. 84).

Метафора може бути одним із таких механізмів. Лакофф і Джонсон стверджують, що метафора є конститутивною частиною людської концептуальної системи й відіграє значну роль у процесах мислення (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 128). Теорія концептуальної метафори допомагає інтерпретувати ключові ідеї у літературних текстах, бо письменники звертаються до «життєво важливих питань у нашому житті й допомагають нам висвітлити ці питання, розгортаючи, поєднуючи й критично переосмислюючи базові метафоричні інструменти, за допомогою яких ми розуміємо значну частину реальності» (Lakoff & Turner, *More Than Cool Reason*, с. 215). Метафори допомагають людям осмислювати абстрактніші поняття, пов'язуючи їх із тілесним досвідом; автори використовують сприйняття й моторну активність як образи-носії, через які читачі можуть розуміти абстрактніші ідеї.

У межах когнітивної семантики постулюється зв'язок між сприйняттям і концептуалізацією: «Сучасні когнітивні моделі семантики припускають, що <...> коли людина уявляє або описує ситуацію, активуються, хоча й в інший спосіб, ті самі ділянки мозку, що й під час її сприйняття та переживання. Цей утілений погляд на значення — за яким значення складається з тієї самої матерії, що й тілесний досвід, — кидає виклик уявленню про абстрактну природу мови й мислення. І ця теорія значення створює підстави для переосмислення ролі й механізмів фігуральної мови, розглядаючи їх як частину мови, а не як декоративні елементи» (Dancygier & Sweetser, с. 2).

Розглядаючи значення і мислення як утілені явища, Ленекер пропонує інтеракційну інтерпретацію втіленості в контексті когнітивної лінгвістики: «Усі [мовні] одиниці засвоюються через взаємодію у фізичному, соціальному, культурному й дискурсивному контексті. У цьому сенсі всі аспекти мовної структури мають культурну основу. Проте їх не засвоюють безтілесні розуми. Навчання відбувається в мозку й полягає в нейронних змінах, що впливають на подальше опрацювання інформації. Мозок є невід'ємною частиною тіла, яке, своєю чергою, існує у світі, з яким воно взаємодіє на багатьох рівнях. Мозок, тіло і світ мають специфічні структурні властивості, що формують і обмежують їхню взаємодію, а отже, і природу людського досвіду. Саме це й означає втіленість» (Langacker, "Culture and Cognition, Lexicon and Grammar", с. 30).

У своєму розумінні втіленості Ленекер поєднує мову, тіло й середовище, що означає складну взаємодію між цими явищами. Мова є складником пізнання, що формується у взаємодії людини із середовищем. Визначення втіленості у Ленекера перегукується з діяльнісним підходом до сприйняття, сформульованим Алвою Ное в *Action in Perception* [«Дія у сприйнятті»]: «Немає чіткої межі, де закінчується ваше перцептивне усвідомлення чогось і починається саме лише мисленнєве усвідомлення цього» (Noë, с. 118). Концептуалізація пов'язана з активним сприйняттям. Ендрю Вілсон і Сабріна Ґолонка чітко формулюють цей погляд на втіленість: «Утілене пізнання — у будь-якій формі — означає визнання тієї ролі, яку тепер можуть відігравати сприйняття, дія і середовище» (Wilson &

Golonka, с. 2). Вони припускають, що одним із логічних наслідків утіленого пізнання є відсутність потреби в ментальних репрезентаціях: «Наші тіла й керовані сприйняттям рухи у світі виконують значну частину роботи, потрібної для досягнення наших цілей, усуваючи потребу в складних внутрішніх ментальних репрезентаціях» (Wilson & Golonka, с. 1). Хоча я поділяю погляд Вілсона і Ґолонки на первинність утіленості й визнаю, що ментальні репрезентації можуть бути надлишковим конструктом у когнітивній науці, у літературознавстві вони залишаються корисними аналітичними категоріями. Розрізнення між абстрактними й конкретними поняттями я також вважаю функціональним і значущим.

Еволюційно давнє сприйняття може слугувати підґрунтям для осмислення абстрактніших явищ. Теорія перцептивних символьних систем Лоренса Барсалу ґрунтується на уявленні про перцептивну основу концептуального значення (Barsalou, "Perceptual Symbol Systems", с. 577). У межах цієї теорії втіленість забезпечує необхідне підґрунтя для абстрактного мислення. Маркус Кіфер і Фрідеман Пульвермюллер обговорюють це положення й порушують питання, чи заземлені абстрактні поняття в сенсомоторному досвіді. Вони доходять висновку, що наявних доказів на користь цього твердження замало: «Наразі існує мало свідчень того, що абстрактні поняття спираються на модально-специфічні сенсомоторні, емоційні та інтроспективні нейронні системи. <...> Для подальшого дослідження втіленого підходу до абстрактних понять необхідно розробити нові експериментальні парадигми, придатні для виявлення можливої участі систем сприйняття, дії та емоцій у репрезентації абстрактних понять. Дослідження того, як абстрактні поняття спираються на сприйняття, дію, емоції та інтроспекцію, могло б започаткувати перспективний напрям, що допоміг би розв'язати суперечку щодо природи концептуальних репрезентацій» (Kiefer & Pulvermüller, с. 821).

Майже на десятиліття раніше Барсалу та інші дослідники стверджували, що «дослідження мозку надають дедалі більше свідчень на користь модально-специфічних репрезентацій у концептуальній системі» (Barsalou et al., "Grounding Conceptual Knowledge in Modality-Specific Systems", с. 87). Хоча я не можу експериментально

довести, що сенсомоторний досвід використовується для міркування про абстрактні поняття, результати мого дослідження дають підстави вважати це правдоподібним. На матеріалі творів Герти Мюллер я наведу аргументи на користь утіленого погляду на значення, показуючи, як конкретний сенсомоторний досвід через метафору пов'язується з абстрактнішим поняттям мови.

Однак мій підхід стикається з двома принциповими проблемами. По-перше, дискусійним є саме існування ментальних репрезентацій, особливо у формі понять. Якщо природна мова з її узагальненнями, що не піддаються спрощуванню, не може адекватно передати складність мислення, мій проєкт від самого початку втрачає доцільність. По-друге, розрізнення абстрактних і конкретних понять видається проблематичним, оскільки все пізнання, зрештою, є втіленим. Першу проблему можна частково вирішити, визнавши спекулятивний характер мого дослідження. Використання понять і ментальних репрезентацій як інструментів опису мислення доречне для гуманітарних наук, бо культура й мова оперують категоріями, співмірними людському досвіду. Щодо другого питання, то немає сумніву, що деякі поняття є абстрактнішими за інші, якщо абстрактність розуміти в контексті втіленості. Спираючись на емпіричні дані, Фелікс Гілл та його співавтори стверджують, що «абстрактні й конкретні поняття по-різному організовані й репрезентовані в розумі. <...> Конкретні репрезентації сильніше спираються на ознаки, ніж абстрактні поняття» (Hill et al., с. 162). Я погоджуюся з Джонатаном Данном, що «дослідження метафори передбачає розрізнення між абстрактними й конкретними словами/поняттями» (Dunn, с. 259). Данн пропонує «двовимірну» шкалу абстрактності: «Статус факту і статус функції разом описують будь-яке поняття й визначають ступінь його абстрактності. Абстрактність у цьому сенсі визначається як міра того, наскільки існування поняття залежить від людей» (Dunn, с. 263). Абстрактність має ступеневий характер, тому поняття можуть відрізнятися за ступенем абстрактності. У цьому контексті Лоренс Барсалу і Катя Вімер-Гейстінґс визнають, що «метафори часто доповнюють значення абстрактних понять і роблять певні аспекти їхнього концептуального змісту помітними», але водночас наголошують, що абстрактні поняття

самі заземлені у втіленому досвіді: «Метафори доповнюють безпосередній досвід абстрактних понять, який часто є широким і різнорідним». Вони стверджують, що «якби абстрактне поняття не мало структури, заснованої на безпосередньому досвіді, конкретна метафора не мала б основи для мапування» (Barsalou & Wiemer-Hastings, “Situating Abstract Concepts”, с. 133–134).

Попри свої узагальнення, що не піддаються спрощуванню, або радше завдяки їм, мова дає людям змогу робити тонкі розрізнення і вибудовувати складну взаємодію з середовищем. Отже, абстрактні поняття дають змогу функціональніше впорядковувати світ, тоді як конкретний досвід надає абстракціям відчутного змісту: значення болю набагато доступніше, ніж значення грошей, як у вислові “these funding cuts hurt” [«скорочення фінансування боляче б’є»]. Отже, моє загальне припущення полягає в тому, що немає функції без значення. Водночас інтеракційний підхід до значення вимагає визнати, що немає значення без функції: «Досвід має зміст лише завдяки усталеній динаміці взаємодії між тим, хто сприймає, і світом» (Noë, с. 216). Ця діалектика абстрактного й конкретного мислення залишається важливою і для науки, і для гуманітаристики. Я маю на меті показати, що метафори дають людям змогу розуміти абстрактні ідеї, які не пов’язані безпосередньо з тілом, через конкретні поняття, що спираються на сенсомоторний досвід.

Застосування теорії концептуальної метафори дасть змогу перевірити, наскільки вона придатна для аналізу цього матеріалу, та виявити її пояснювальний потенціал. Я маю на меті підважити чітке розмежування метафоричних і буквальних зв’язків між поняттями. Когнітивна семантика проблематизувала як метафору, так і відношення тотожності (Fauconnier & Turner, с. 6), а моє дослідження показує, як у творчості письменниці мова розуміється через складну концептуалізацію, яка не є ані цілком метафоричною, ані повністю буквальною.

Обмеження

Дослідження має кілька обмежень. По-перше, я не можу перевірити теорію концептуальної метафори, бо зосереджуюся на літературному аналізі метафор мови, а моя робота з ментальними

метафорами опосередкована текстом. Інтерпретація тексту відкриває іншу перспективу, ніж кількісні методи. Сучасний тиск на гуманітарні й соціальні науки, що вимагає кількісно вимірювати дослідницькі результати, зумовлений не науковим редукціонізмом, а бізнесовою логікою. Небезпечно забувати, що питання "Does it count?" [«Чи це можна порахувати?» / «Чи це має значення?»] має два різних значення в бізнесі й математиці. Праця науковців може бути знецінена тими, хто зосереджується на короткостроковій фінансовій віддачі від досліджень. У цьому контексті «криза відтворюваності» є симптомом посилення економічного тиску на соціальні науки (Smaldino & McElreath, с. 13). Під цим тиском гуманітаристика ризикує настільки підпорядкуватися квантифікації, що втратить власну предметну специфіку.

По-друге, це дослідження не простежує хронологічного розвитку метафор мови у творчості Мюллер, оскільки вони не утворюють цілісної системи, що еволюціонує з часом. Я розглядаю спільні мовні й концептуальні процеси, що лежать в основі її тонкої роботи з такими тропами. Хоча деякі дослідники обговорюють еволюцію її поетичних фігур і зростання їхньої значущості від одного твору до іншого, це дослідження показує, як Мюллер послідовно спирається на конвенційну мову й очуднює її (Haines, "Return from the Archipelago", с. 130). Я розглядаю метафоричну асоціацію як фундаментальний принцип творення значення і підкреслюю її варіативність та залежність від контексту в осмисленні мови у творчості Герти Мюллер.

По-третє, я не аналізую колажі Мюллер, бо вони суттєво відрізняються від інших її творів. Колажі задіюють різні чуттєві модальності і становлять окремий медіум, відмінний від її прози й поетологічного письма. Мюллер очуднює мову, вирізаючи окремі слова й образи з газет і журналів, а потім складаючи їх у несподівані мультимодальні ансамблі. Оскільки колажі виходять за межі мовних тропів і спираються також на візуальні метафори, вони потребують окремого дослідження (Marven, "In allem ist der Riß").

Нарешті, у цьому дослідженні не проводиться чіткого розмежування між метафорами в художніх і нехудожніх текстах Мюллер, оскільки вона використовує поетичну мову в обох типах письма.

Анґеліка Оверат стверджує, що Мюллер використовує поетичну мову навіть тоді, коли пише журналістські репортажі (Overath, с. 94). Аня Йоганнсен також зауважила, що «Мюллер не розмежовує літературний і нелітературний способи доступу до світу» (Johannsen, "Osmoses", с. 227). Сама авторка в інтерв'ю для *Der Spiegel* визнає, що не відокремлює літературне письмо від політичного активізму (Doerry & Hage, с. 264). У контексті цього дослідження таке розмежування літературних і нелітературних текстів Мюллер є недоцільним. Її письмо насичене метафорами й іншими тропами незалежно від того, про що йдеться: автобіографічний есей, журналістський репортаж, політичний коментар, а чи роман. Тому доцільно розглядати і художні, і нехудожні тексти, щоби сформувати цілісне уявлення про метафоричну концептуалізацію мови у творчості Мюллер.

Метафори мови

Фігуральні вислови, якими послуговуються, говорячи про мову, давно перебувають у центрі досліджень концептуальної метафори. Майкл Редді, наприклад, заклав підвалини такого аналізу в есеї "The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in Our Language about Language" [«Метафора каналу (конфлікт фреймів у нашій мові про мову)»] (1979). Редді описує й критикує метафору каналу в англійській мові. Він зауважує, що люди концептуалізують комунікацію як процес, у якому мовець вкладає ідеї (предмети) в мову (контейнер), звідки слухач потім їх дістає. Значення висловлювання осмислюється як вміст контейнера: мова стає контейнером, що містить думки, почуття і поняття. У цій рамці завдання слухача полягає в тому, щоб видобути задане значення з вислову. Отже, значення постає як доступний фізичний предмет і не залежить від співрозмовників, тоді як мова слугує каналом для перенесення такого значення (Reddy, с. 290–291). Комунікація стає фізичним перенесенням ідей, і ця метафора не залишає місця для інтерпретації або спільного творення значення (Reddy, с. 287). Тому Редді вважає цей троп оманливим: «Насправді ніхто не отримує чужих думок безпосередньо у своєму розумі, коли користується мовою. <...> Якби ми справді могли надсилати думки одне одному, ми майже не потребували б комунікаційної системи» (Reddy, с. 286–287). Він розглядає метафору

каналу як приховане упередження, що спотворює й ускладнює соціальну взаємодію: «Метафора каналу веде нас у технологічний і соціальний глухий кут» (Reddy, с. 310). Як альтернативу Редді пропонує концептуалізувати комунікацію немов процес спільного виготовлення інструментів, що підкреслює інтеракційну природу значення (Reddy, с. 292–297). Лакофф визнає засадничу роль Редді у становленні теорії концептуальної метафори й зазначає, що «Редді показав <...>, що місце метафори — у мисленні, <...> що метафора є головною і незамінною частиною нашого звичайного, конвенційного способу концептуалізації світу, і що наша повсякденна поведінка відображає наше метафоричне розуміння досвіду» (Lakoff, "The Contemporary Theory of Metaphor", с. 204).

Спираючись на дослідження Редді, Лакофф і Джонсон розглянули метафоричну концептуалізацію аргументації як війни (Lakoff & Johnson, *Metaphors We Live By*, с. 4–6). Згодом Лакофф уточнив цю асоціацію і подав її як метафору аргументації начебто фізичної боротьби (Lakoff, "The Neural Theory of Metaphor", с. 28). Війна є соціально складним і культурно зумовленим джерелом метафори, тоді як фізична боротьба конкретніша й тісніше пов'язана з тілесним досвідом. Сара Меттіс стверджує, що асоціація між аргументацією і боротьбою глибоко вкорінена у філософії: «Метафора філософів як солдатів або бійців, що ведуть війну одне проти одного, має глибоке коріння в багатьох західних філософських наративах» (Mattice, с. 21). За Меттіс, цей троп «має тенденцію віддавати перевагу особливо войовничим особам і заохочувати прагнення перемоги будь-якими засобами, водночас натякаючи, що той, хто перемагає, неодмінно перемагає завдяки кращій філософській проникливості» (Mattice, с. 31). Меттіс показує, що метафора аргументації як боротьби претендує на далекосяжні наслідки: вона сприяє ворожості й символічному насильству в публічному дискурсі та маргіналізує жінок у філософії. Як альтернативу вона пропонує троп філософії буцім мистецтва (Mattice, с. 110). Меттіс припускає, що «шукаючи менш насильницькі способи структурувати наше мислення і взаємодію одне з одним, ми можемо допомогти створити продуктивніший і менш насильницький громадянський дискурс» (Mattice, с. 41). Джеймс Гав ставить під сумнів такі погляди на вплив метафори,

захищаючи тезу, що значення аргументації не обмежується її метафоричними асоціаціями: «Твердження про первинність і більшу вкоріненість війни та фізичного насильства в досвіді порівняно з вербальним конфліктом у кращому разі не доведені» (Howe, с. 2). Він стверджує, що ми вільні обирати засоби, за допомогою яких будуємо й висловлюємо свої думки: «Наші когнітивні й дискурсивні потреби, пов'язані з темами й об'єктами зацікавлення, — чи то аргументації, чи шлюбу, чи часу — мотивують нас, індивідуально й колективно, шукати й використовувати сфери та розмежування, через які можна думати й говорити про них. Саме когнітивна й дискурсивна корисність і плідність сфер-джерел, а не лише їхня безпосередність або легкість осягнення, спонукає нас обирати саме їх» (Howe, с. 21).

Це спостереження порушує одне з центральних питань когнітивної лінгвістики й психології: якою мірою метафоричні асоціації формують людське мислення, мову й поведінку? У першому розділі я покажу, що Мюллер тісно асоціює мову з насильством і використовує цей троп, аби передати своє бачення комунікації, наприклад: "der Schmerz, der aufkommt, in einem Moment, wo dieses Wort [Normal] einem ins eigene Gesicht schlägt" [«біль, що виникає в мить, коли це слово [нормальний] б'є тобі просто в обличчя»] (Müller, "Das Ticken der Norm", с. 91). У цьому контексті метафорична асоціація між мовою і насильством є водночас продуктивною й інтуїтивно зрозумілою, бо вона мотивована втіленістю.

Дослідники також вивчали метафоричну концептуалізацію творчого письма. Барбара Томлінсон, наприклад, дослідила, як письменники використовують метафори, описуючи свою роботу в інтерв'ю, і визначила чотири головні тропи: приготування їжі, видобування, садівництво й полювання. Томлінсон доходить висновку, що «фігуральні історії, які розповідають письменники, увиразнюють одні аспекти процесу письма й залишають у тіні інші», і що такі історії вибудовують «мережу відношень, <...> пов'язуючи різні фігуральні теми, які використовуються для опису письма. <...> Ці мережі значень і відношень допомагають зрозуміти, як письменники інтерпретують власні процеси письма» (Tomlinson, с. 57, 77). Моє дослідження перегукується з ранньою працею Томлінсон і розвиває її, оскільки я аналізую метафори, виокремлюючи

їхні базові складники, і визначаю ті сфери-джерела, що активують сенсомоторний досвід, як-от запах: “Mein liebstes Wort <...> roch nicht nach Quitten” [«Моє улюблене слово <...> не пахло айвою»] (Müller, *Herztier*, с. 176).

Елена Семіно провела ґрунтовне корпусне дослідження метафоричної концептуалізації мовлення в англійській мові. Вона зауважує, що «усна комунікація переважно структурується низкою сфер-джерел, які конвенційно застосовуються до широкого спектра сфер-цілей» (Semino, “The Metaphorical Construction of Complex Domains”, с. 35). Вона розрізняє такі базові сфери-джерела, що використовуються для осмислення мовлення, а також багатьох інших понять: рух, перенесення або канал, побудова, підтримка, візуальна репрезентація, близькість, тиск і агресія. Я погоджуюся із Семіно, що визначення базових сфер-джерел, пов’язаних із фундаментальним сенсомоторним досвідом, є продуктивним підходом, бо «відносно невелика кількість простих і базових мапувань може пояснити творення й розуміння дуже великої кількості мовних висловів у багатьох різних контекстах» (Semino, “The Metaphorical Construction of Complex Domains”, с. 66). У своєму дослідженні я також визначаю деякі сфери-джерела, наприклад, дотик: “Das Wort ‘König’ klingt weich” [«Слово “король” звучить м’яко»] (Müller, “Der König verneigt sich und tötet”, с. 40), але їхні складні взаємозв’язки важко простежити. Хоча Семіно доходить висновку, що «мовленнєва діяльність концептуалізується в англійській мові в термінах низки фізичних дій і взаємодій, які на загальному рівні сумісні між собою і можуть бути інтегровані в єдиний сценарій» (Semino, “The Metaphorical Construction of Complex Domains”, с. 66), я не можу сформулювати сценарій, який охопив би всі метафори мови у Мюллер. Семіно стверджує, що в англійській мові комунікація метафорично концептуалізується як «фізичний простір, що містить сутності, які відповідають учасникам взаємодії, їхнім мовленнєвим актам, їхнім висловлюванням/текстам, їхнім поглядам/ідеям тощо» (Semino, “The Metaphorical Construction of Complex Domains”, с. 66). Однак «простір», який вона описує, не обов’язково становить єдиний сценарій. Такий синтез може бути випадком ретроспективної раціоналізації. Дослідники змушені подавати узагальнювальну розповідь про результати власних розвідок. Редді звів

складність метафор мови до одного головного образу, а Семіно продовжує цю традицію продуктивного синтезу. Я ставлю під сумнів слушність такого уніфікувального підходу. Моє дослідження демонструє, що метафори мови не утворюють єдиного сценарію у творчості Мюллер. Натомість я стверджуватиму, що тропи утворюють мотивоване розмаїття. Людвіґ Вітґенштайн наголошує на контекстуальності мовного значення й використовує метафору гри, щоби підкреслити множинність і взаємопов'язаність способів розуміння мови (Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, с. 27e–39e). Беручи до уваги тропи, які використовували й аналізували Семіно, Редді, Вітґенштайн та інші дослідники, я стверджуватиму, що в текстах Мюллер мова не постає як цілісний образ.

Дослідження метафор мови не обмежуються матеріалом англійської мови. Наприклад, Роб Вайзмен розглядає давньоримські метафори комунікації і стверджує, що «латина дала Європі основний словник для обговорення комунікації аж до модерної доби. А метафори, на яких був заснований цей словник, закріпили в Європі погляд на комунікацію, що досі домінує в нашій мові» (Wiseman, с. 42). Він доводить, що римляни осмислювали мову через метафору каналу, тісно пов'язану з диханням, «оскільки неможливо говорити не дихаючи. Вирвавшись разом із диханням з грудей, слова долітали до слухача» (Wiseman, с. 45). Це пояснює мотивацію метафори каналу й пов'язує її з тілесним досвідом. Я розгляну асоціацію між диханням і мовою в четвертому розділі, коли обговорюватиму роман Мюллер *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] (2009). В іншому дослідженні метафоричної концептуалізації комунікації і мови Гюмейра Джан і Нілюфер Джан підтримують аргумент Вайзмена про роль культури в метафоротворенні, проводячи міжкультурний зіставний аналіз метафор чату в турецькій та англійській мовах. Вони припускають, що «метафоричні назви комунікації варіюються в різних мовах, бо розуміння "комунікації" змінюється в різних культурах» (Can & Can, с. 35). Чжо Цзін-Шмідт дослідила китайську фігуральну мову на позначення мовлення і дійшла висновку, що «взаємодія між метонімією і метафорою є важливою когнітивною стратегією в концептуалізації вербальної поведінки» (Jing-Schmidt, с. 241). У шостому розділі я доходжу такого самого

висновку щодо німецьких просторових метафор голосу. Цзін-Шмідт виокремлює метонімічне вживання назв органів мовлення для позначення мовлення і розрізняє такі метафоричні образи-носії мовлення: фізична дія, контейнер, війна і їжа. Ці категорії подібні до тих, що застосовуються в дослідженнях тропів в інших мовах, а також у цьому дослідницькому проєкті.

Хоча мова й культура мають істотне значення для метафоричної концептуалізації комунікації і сприяють її розмаїттю, людське тіло все ж залишається спільним засобом фігурального мислення і може слугувати джерелом універсальних образів-носіїв для розуміння мови. Коли йдеться про особливу роль мови, я поділяю думку Романа Якобсона про те, що «мови відрізняються між собою передусім тим, що вони мусять передавати, а не тим, що вони можуть передавати» (Jakobson, с. 236). Я не вивчаю метафори в різних мовах і культурах, а насамперед зосереджуюся на ролі тіла в метафоричній концептуалізації мови. У цьому контексті Деніел Касасанто стверджує, що мовна відносність часто затьмарювала роль інших чинників, які формують пізнання: «Дослідження мовної відносності часто зосереджувалися на зв'язку між мовою й мисленням, надаючи йому привілейованого, якщо не виняткового статусу» (Casasanto, "A Shared Mechanism of Linguistic, Cultural, and Bodily Relativity", с. 715). Важливо, що Касасанто показує: мовознавці також використовують метафори для розуміння мови, і однією з них є уявлення про мову як форму, пов'язане з мовною відносністю: «Метафора мови як форми має наслідки, що відображають — і, можливо, навіть підтримують — два хибні уявлення про те, як мова може впливати на думку. По-перше, вона припускає, що мова впливає на пізнання лише раз — у мить, коли віск розуму вливається у форму мови. <...> Коли віск застигає, мова виконала свою роботу, і розум назавжди відлито в одну або іншу форму. По-друге, ця метафора припускає, що мова відіграє унікальну роль у формуванні мислення, тобто що сама мова є цією формою» (Casasanto, "A Shared Mechanism of Linguistic, Cultural, and Bodily Relativity", с. 715).

Касасанто ставить під сумнів метафору, що лежить в основі гіпотези Сепіра — Ворфа, і закликає «розбити форму» (Casasanto, "A Shared Mechanism of Linguistic, Cultural, and Bodily Relativity",

с. 715). Натомість я аналізую способи метафоричної концептуалізації мови, зосереджуючись на тілесному підґрунті цих тропів. Отже, я сподіваюся інтерпретувати, а не деконструювати метафори мови в текстах Мюллер.

Нарешті, Ґюнтер Радден дослідив метонімічну репрезентацію комунікації в різних мовах. Подібно до Цзін-Шмідт, він описує поширене метонімічне вживання назв артикуляційних дій та органів мовлення для позначення мовлення. Радден також розглядає асоціації між голосом та іншими поняттями і стверджує, що голос може метонімічно пов'язуватися з місцем звукової артикуляції, як-от горло або шия (Radden, с. 543). Отже, частини тіла, які беруть участь у творенні мовлення, можуть метонімічно репрезентувати голос. У восьмому розділі я розгляну метафори мовчання, джерелами яких є артикуляція та органи мовлення, і коротко звернуся до таких метонімій, наприклад: "Die Lippen standen offen und sagten nichts" [«Відкриті вуста нічого не промовляли»] (Müller, *Reisende auf einem Bein*, с. 96). Спираючись на спостереження Раддена щодо використання голосу як метонімічного образу-носія, я розглядаю метонімію голосу на позначення мовця в шостому розділі, наприклад: "wie heißt du, hat seine Stimme gefragt" [«як тебе звати, запитав його голос»] (Müller, *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, с. 221).

Філософи, лінгвісти, психологи й літературознавці ґрунтовно дослідили фігуральну концептуалізацію мови, створивши міцне теоретичне підґрунтя для цієї книжки. Наскільки мені відомо, метафорична концептуалізація мови у творчості окремої письменниці досі не була предметом ґрунтовного дослідження, і саме у цьому полягає внесок книжки в літературознавство та дослідження мовних метафор.

Структура

У перших чотирьох розділах я зосереджуюся на спільних сферах-джерелах — травмі, руйнуванні, силі й житті, — які Мюллер використовує для концептуалізації мови. У цій частині я не обмежую аналіз одним аспектом мови, а розглядаю різні мовні явища — письмо, слово, мовлення й комунікацію. Перший і другий розділи присвячені образам, пов'язаним з травмою, руйнуванням і можливою

смертю мови, тоді як третій і четвертий розділи прояснюють зв'язок між мовою, силою, виживанням і життям. П'ятий і шостий розділи звертаються до голосу й розглядають його тактильну і просторову концептуалізацію. Сьомий і восьмий розділи зосереджуються на мовчанні як тропі й мовному явищі. Дев'ятий розділ повертається до окремого слова, *Wort/Wörter/Worte* [«слово/слова»], як до найменшої одиниці, в якій поетика мови під тиском виявляється в найконцентрованішій формі у творчості Мюллер. Висновки синтезують ці результати й розглядають роль метафори в розумінні значення мови в художніх і нехудожніх творах Мюллер, а також у когнітивних літературних студіях загалом.

У першому розділі я показую, як Мюллер осмислює мову через поняття фізичної травми, наприклад: "den Worten fehlte der Haß, sie konnten nicht verletzen" [«словам бракувало ненависті, вони не могли ранити»] (Müller, *Herztier*, с. 137). Метафорична концептуалізація мови як такої, що ранить і сама зазнає травми, пов'язана у Мюллер зі стражданням і пригнобленням. Якщо мова, що ранить, може призвести до смерті людини, то травма постає можливою причиною метафоричної смерті мови та її переходу в мовчання. Конкретне поняття травми дає Мюллер змогу показати читачеві небезпеки й обмеження мистецтва та комунікації.

Другий розділ аналізує метафоричне мапування між мовою і руйнуванням, наприклад: "wenn es [das gewöhnliche Wort] dann zerrieben ist in der Metapher" [«коли воно [звичайне слово] потім розтирається в метафорі»] (Müller, "Gelber Mais und keine Zeit", с. 138). Я показую, як Мюллер звертається до конкретніших понять руйнування і пошкодження, щоб осмислити мову й увиразнити власне її розуміння. Троп руйнування дає Мюллер змогу показати, як мова руйнує інші явища і як сама зазнає руйнування. Я доходжу висновку, що метафорична концептуалізація руйнівної й руйнованої мови є невід'ємною частиною поетики Мюллер і спирається на мовні та концептуальні конвенції.

У третьому розділі я досліджую, як Мюллер концептуалізує мову як силу, наприклад: "In Rumänien haben sich viele Menschen an Gedichte gehalten. Gedichte <...> sind ein tragbares Stück Halt im Kopf" [«У Румунії багато людей трималися за вірші. Вірші <...> — це частинка опори,

яку можна носити в голові»] (Müller, "In der Falle", с. 19). Я розглядаю мову як механізм виживання й засіб опору соціальному пригнобленню. Мова розуміється як сила, що дає авторці та її персонажам опору й захист. Я доходжу висновку, що метафоричний образ сили дає Мюллер змогу показати мову як опору, що полегшує тягар пригноблення, допомагає жертвам переслідування чинити опір, витримувати страждання й виживати. Таке розуміння мови як опори й засобу опору перегукується з прочитанням роману *Herztier* [«Серце-звір»] як тексту, в якому історії, вірші й римовані форми можуть протистояти цензурі та пригнобленню, хоча в умовах тоталітаризму вони залишаються неоднозначними й небезпечними (Mollah).

Четвертий розділ присвячений метафоричній концептуалізації мови, що рятує життя, наприклад: "Man musste <...> im Kopf angenehme Wörter finden gegen das Gift" [«Треба було <...> в голові знаходити приємні слова проти отрути»] (Müller, *Atemschaukel*, с. 183). Я зосереджуюся на основних образах, через які Мюллер передає складний зв'язок між мовою і виживанням, і тому розглядаю такі сфери-джерела: життя, дихання, терапію, захист і живлення. Ці конкретні поняття допомагають встановити мапування між мовою і виживанням; вони висвітлюють життєрятівну силу мови та її здатність підтримувати життя у текстах Мюллер.

У п'ятому розділі я досліджую тактильні метафори голосу, наприклад *eine rauhe Stimme* [«шорсткий голос»]. Звертаючись до мультисенсорного сприйняття, я показую, що такі метафори можуть задіювати кілька чуттєвих модальностей: наприклад, гострота може активувати асоціації із зором, дотиком і травмою, як у вислові "ein zweischneidiges Wort" [«двосічне слово»] (Müller, "Der König verneigt sich und tötet", с. 57). Мультисенсорне сприйняття дає авторці змогу творчо пов'язувати голоси її персонажів із різними чуттєвими явищами, але водночас ускладнює спроби дослідників аналізувати метафоричну мову й класифікувати фігуральні асоціації за чуттєвими модальностями. У її творах тактильні метафори голосу видаються конвенційними, але Мюллер майстерно їх очуднює. Я доходжу висновку, що тексти Мюллер можуть бути складними для інтерпретації, бо вона зосереджує увагу читача на фігуральному значенні мови.

У шостому розділі я зосереджуюся на просторових метафорах голосу в текстах Мюллер і стверджую, що вона очуднює конвенційні просторові способи говорити про голос, наприклад: “Seine Stimme klang tiefer, als sein Hals lang war” [«Його голос звучав глибше, ніж довгим було його горло»] (Müller, “Inge”, с. 162). Вона спонукає читачів розпізнавати фігуральність такої мови й вибудовувати нові асоціації між простором і голосом. Я розглядаю вертикальність, організацію фігури й тла, рух і образ-схему контейнера як сфери-джерела його осмислення. Моє дослідження показує, що голос не постає як суто акустичне явище. Я стверджую, що його значення змінюються залежно від контексту і що він є складним фізичним, мовним і культурним явищем. Я доходжу висновку, що Мюллер водночас спирається на мінливі, але мотивовані асоціації між простором і голосом та очуднює їх.

У сьомому розділі я аналізую, як Мюллер використовує троп мовчання для осмислення абстрактніших понять, зокрема мови, наприклад: “Von der großserbischen Landkarte, von der modernen Staatsarmee der Serben und den leeren Händen der Moslems schweigt das Wort ‘Bürgerkrieg’” [«Про великосербську карту, про сучасну державну армію сербів і порожні руки мусульман мовчить слово “громадянська війна”»] (Müller, “Auf die Gedanken fällt Erde”, с. 169). Я стверджую, що Мюллер використовує мовчання для того, щоб персоніфікувати явища й актуалізувати комунікативний потенціал світу. Мюллер олюднює світ, коли приписує неживим сутностям здатність мовчати. Мовчання також може метонімічно позначати ментальні стани тих, хто мовчить, або їхні складні соціальні дії; воно слугує центральним орієнтиром для осмислення травми, страху, провини, страждання, письма і мови. Мовчання вказує на відсутність або неспроможність мови й комунікації, але водночас передбачає можливість їхнього відновлення. Як троп воно висуває на передній план пошук значення, засобів вираження й можливостей соціальної взаємодії.

У восьмому розділі я аналізую метафори мовчання та його роль як складника мови у творах Мюллер, наприклад: “Das Reden fliegt weg, das Schweigen liegt und liegt und riecht” [«Мовлення відлітає, мовчання лежить і лежить та пахне»] (Müller, “Wenn wir schweigen,

werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich", с. 83). Я класифікую метафори за їхніми сферами-джерелами — запахом, дотиком, травмою, силою тощо. Моє дослідження підтверджує, що Мюллер свідомо використовує такі метафори і навмисно вибудовує фігуральні зв'язки між мовчанням та ідеями, які зазвичай пов'язані з тілесним досвідом. Хоча неможливо запропонувати єдине тлумачення мовчання в усій творчості Мюллер, значення мовчання не є довільним і спирається на мовні та концептуальні конвенції. Мюллер очуднює ці конвенції і увиразнює для читачів фігуральні, але мотивовані асоціації між мовчанням і конкретнішими поняттями. Таке прочитання також перегукується з політико-теоретичним підходом Міхаели Мігай, яка показує, що мовчання у Мюллер не можна зводити до пасивності або співучасті: воно може бути вразливим, стратегічним, амбівалентним і пов'язаним із різними формами опору (Mihai). Цей контекст доповнюють дослідження Басми Салег і Амаль Гамзи Шенішен: Салег читає *Atemschaukel* [«Гойдалку дихання»] як наратив мовчання, сформований досвідом тоталітарного насильства, а Шенішен аналізує репрезентацію мовчання у візуальних текстах і колажах Мюллер (Saleh; Shenishen).

У дев'ятому розділі я досліджую троп *Wort/Wörter/Worte* [«слово/слова»] у художніх творах, есеях і поетологічних роздумах Мюллер. Я стверджую, що Мюллер трактує слово як матеріальну одиницю, наділену суб'єктністю: його можна носити, блокувати, ковтати, перетворювати на зброю, їсти, змушувати мовчати або примушувати діяти. Цей розділ поєднує кілька ліній аргументації книжки, показуючи, як окреме слово зазнає тілесного, політичного, травматичного й поетичного тиску. Слова у творчості Мюллер можуть не забезпечувати прозорої репрезентації, але набувають сили як поетичний матеріал. Отже, цей розділ слугує підсумковим синтезом перед висновками: він показує, як травма, сила, голод, мовчання й письмо можуть перетинатися в окремому слові.

У висновках я підбиваю підсумки дослідження й розглядаю роль метафори в осмисленні мови в художніх і нехудожніх творах Мюллер, а також у когнітивних літературних студіях загалом.

РОЗДІЛ 1

Мова, що ранить, і зранена мова

У своїх творах Герта Мюллер зображує фізичне страждання й репресії, часто звертаючись до досвіду життя за режиму Чаушеску. Постійний інтерес до мови й роздуми про письмо спонукали її розробити складні метафори, за допомогою яких вона осмислює мову та її функціонування за такого пригноблення. Про ці аспекти творчості Мюллер існує значний корпус критичної літератури. Уже в найперших рецензіях зазначалося, що її письмо мотиване травматичним досвідом (Motzan, с. 67). У 1990-х роках Ганнес Краусс вважав, що Мюллер почала писати через пережиті страждання (Krauss, с. 69), а Валентина Ґлажар зауважила, що «її тексти є <...> літературними документами <...> страждання» (Glajar, с. 522). Якщо Ґраціелла Предою розглядає біль як глибинну тему у творчості Мюллер — “Schmerz und Angst <...> erscheinen im Oeuvre der rumäniendeutschen Autorin im Innersten ihrer ‘Topographie’ als Grundbedingung menschlicher Existenz verankert” [«Біль і страх <...> постають у творчості румунсько-німецької авторки як засаднича умова людського існування, укорінена в самій глибині її “топографії”»] (Predoiu, с. 85), — то Астрід Шау йде далі, стверджуючи, що фізичний біль іноді постає у Мюллер як сама спонука до письма: “Einen Schmerz <...> macht Herta Müller als Motivation ihres Schreibens

aus, das sich aus einer Haltung der Verweigerung gegenüber der Diktatur speist" [«Біль <...> Герта Мюллер визначає як спонуку до свого письма, що живиться позицією неприйняття диктатури»] (Schau, с. 345). Фізичне страждання часто спричинене насильством, роль якого в літературних творах Мюллер аналізують Паола Боцці й Катя Зурен (Bozzi, *Der fremde Blick*, с. 88; Suren). Юлія-Карін Патрут стверджує, що насильство фактично всюдисуще в текстах Мюллер, оскільки вони пропонують "die literarische Darstellung einer Welt <...>, in der Gewalt stets von vornherein dazugehört" [«літературне зображення світу <...>, в якому насильство завжди від самого початку належить до порядку речей»] (Patrut, с. 210). Значний корпус досліджень присвячено поетичному використанню мови у творчості Мюллер (Kohl, "Beyond Realism"), зокрема впливу психологічної травми на фактуру її письма (Eddy, "Testimony and Trauma"); Аня Йоганнсен вказує на оригінальний внесок британських дослідників у цю сферу (Johannsen, *Kisten*, *Krypten*, *Labyrinthe*, с. 13; див., наприклад, Haines, "The Unforgettable Forgotten").

Дослідження страждання у творчості Герти Мюллер насамперед зосереджувалися на понятті психологічної травми, тоді як Лін Марвен пропонує проникливий аналіз зв'язку між травмою й тілом у прозі та колажах Мюллер. Вона підкреслює зв'язок між травмою й фізичним стражданням: «тілесні образи травми у Мюллер <...> прямо пов'язані з фізичною загрозою» (Marven, "In allem ist der Riß", с. 399; див. також Marven, *Body and Narrative*, с. 53). Справді, психологічну травму важко зрозуміти без імпліцитного відсилання до фізичної. Однак літературознавче поняття психологічної травми не має безпосереднього зв'язку із сенсомоторним досвідом, тому його доводиться осмислювати через конкретніші тілесні явища, як-от біль або фізичне ушкодження.

Беверлі Драйвер Едді розробляє неконвенційну метафору травми як «реконструйованої життєвої історії, покликаної подолати тривожний повторюваний спогад, розмістивши цей спогад у його ширшому історичному контексті» (Eddy, "Testimony and Trauma", с. 56). Така концептуалізація травми як наративу підкреслює абстрактну природу психологічної травми, але також і її залежність від конкретнішого досвіду. Уявлення про психіку як автономну від тіла дає

змогу метафорично осмислювати психологічну травму. Загалом протиставлення психологічного й фізичного вимірів створює продуктивну, але проблематичну дихотомію, що спирається на метафоричний поділ між розумом і тілом (Johnson, *The Meaning of the Body*, с. 1). Тому цей розділ присвячено не психологічній травмі у творах Мюллер, а травмі як метафоричній основі осмислення мови. Хоча фізичне й психологічне страждання в текстах Мюллер давно перебувають у центрі уваги дослідників, зв'язок між мовою і травмою досі не аналізували крізь призму теорії концептуальної метафори; саме цю лакуну прагне заповнити цей розділ (див. Schmidt, с. 62–63). У розділі проаналізовано складну метафоричну концептуалізацію мови у Мюллер як такої, що ранить, і водночас зраненої. На матеріалі літературних творів, критичних есеїв та інтерв'ю Мюллер я покажу, як конкретне поняття травми, безпосередньо пов'язане з чуттєвим сприйняттям, може слугувати основою для осмислення абстрактнішого поняття мови в умовах пригноблення.

Хоча деякі дослідники стверджують, що метафори Мюллер є неконвенційними й відображають її унікальний стиль, я доводжу, що метафора мови як травми не є ідіосинкратичним винаходом авторки (див., наприклад, Schmidt, с. 71–72). Її пояснювальна сила не обмежується літературою. Наприклад, теоретики часто використовують поняття травми для осмислення повсякденного мовлення. Аналізуючи термінологію теоретичних праць про мову ненависті, Джудіт Батлер пояснює метафоричну концептуалізацію мови як травми й простежує паралелі між цими поняттями: «Використання такого терміна, як "рана", припускає, що мова може діяти у спосіб, подібний до заподіяння фізичного болю й травми» (Butler, с. 4). Водночас вона наголошує на розриві між поняттями травми й мови, підкреслюючи метафоричну природу мовлення, що ранить. Для Батлер мовні й фізичні травми «можна порівнювати лише метафорично. Справді, видається, що немає мови, специфічної для проблеми мовної травми, яка, так би мовити, змушена запозичувати свій словник із фізичної травми» (Butler, с. 4). Унаслідок цього поняття фізичної травми стає конститутивним для мовної травми: «метафоричний зв'язок між фізичною і мовною вразливістю є істотним для самого опису мовної вразливості» (Butler, с. 4).

Це пояснює, чому Мюллер використовує травму як сферу-джерело для осмислення впливу мовлення на персонажів і на саму авторку, а також впливу позамовних явищ на мову.

Спершу в цьому розділі розглянуто, як різні вияви мови — мовлення, образи й література — постають силами, здатними шкодити людям: завдавати болю, травмувати, різати, колоти й убивати. Далі досліджено потрактування мови як зараненої або вразливої сутності.

Мовлення, що ранить

Мова як фізична сила, що ранить, є повторюваним мотивом у творчості Мюллер (див. Talmy). Пишучи про свій дитячий досвід сільського життя в Банаті й схильність селян до мовчання, Мюллер пояснює, що у спілкуванні між мешканцями села мовлення сприймається як відчутна фізична сила, здатна травмувати. Питання метафорично подається як напад на людину, до якої воно звернене: "Die Frage 'was denkst du jetzt' wäre wie ein Überfall gewesen" [«Питання "про що ти зараз думаєш" сприймалося б як напад»] (Müller, "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich", с. 83). Насильницький характер і безпосередність нападу метафорично переносяться на сферу-ціль мовлення. Питання стає фізичною силою, що раптово й безпосередньо тисне на співрозмовника. Оскільки мовчання є усталеною нормою сільського життя, навіть одне питання може стати загрозливою дією: воно постає як несподіваний напад, що метафорично приголомшує слухача.

У романі *Herztier* [«Серце-звір»] (1994), оповідь у якому ведеться від першої особи, травми може завдати навіть невисловлене питання: "Wir mußten uns fragen ohne ein Wort, ob Edgar und Georg, wenn sie wieder in die Stadt kommen, noch lebendig sind, um zu verletzen" [«Ми мусили без жодного слова питати себе, чи Едґар і Ґеорґ, коли вони знову повернуться до міста, ще будуть живі, щоб ранити»] (с. 137). Протаґоністи живуть під постійною загрозою арешту або вбивства румунською таємною поліцією, тому питання про те, чи живі їхні друзі, загрожує поранити самих персонажів, адже відкриває можливість болісної відповіді. Проте саме питання завдає болю тому, хто його ставить: завдяки емпатії людина, уявляючи страждання іншого, може переживати подібний тілесний біль. Саме співчуття

й емпатія уможливлюють травматичну дію мови, адже досвід травми й болю активується у свідомості та слугує основою для осмислення наслідків використання мови. Отже, концептуалізація мови, що ранить, спирається на втілене мислення.

В автобіографічному оповіданні Мюллер зі збірки *Barfüßiger Februar* [«Босоногий лютий»] (1987) жало́бний крик жінки завдає фізичних страждань людям, які чекають на потяг: "Sie stellt sich auf den letzten Streifen Gras, neben den Hagebuttenstrauch, meidet die Wartenden und quält sie doch mit ihrem Schrei" [«Вона стає на останню смугу трави, біля куща шипшини, уникає тих, хто чекає, і все ж мучить їх своїм криком»] (Müller, "Überall, wo man den Tod gesehen hat", с. 103). Жало́бний крик постає інструментом, за допомогою якого жінка завдає страждань присутнім. У наведеній цитаті важко розрізнити буквальне й метафоричне. З одного боку, голос не може буквально завдати людині фізичної шкоди, і концептуалізація видається метафоричною, адже поняття голосу й фізичного болю належать до двох різних сфер досвіду. Тому можна говорити про метафоричне осмислення цільового поняття мовлення через фрейм травми. Однак мовлення є фізичною дією, а звук сам по собі може буквально травмувати й завдавати людям болю. Можливо, крик жінки спричинив у слухачів фізичний дискомфорт. У такому разі дієслово "quälen" [«мучити»] можна розуміти буквально. Хоча тут важко визначити, чи є асоціація між травмою і мовою метафоричною, процес концептуальної інтеграції, що передбачає змішування двох понять, усе ж відбувається. Мовлення є фізичним актом, але було б надмірним спрощенням сприймати зв'язок між травмою і мовою суто буквально.

У наведеній нижче цитаті з роману *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] (1997) Мюллер осмислює негативні наслідки розмови між персонажами як незриму травму. Дорогою на зустріч зі співробітником таємної служби протаґоністка згадує розмову зі своєю найкращою подругою Ліллі. Співрозмовниці ранять одна одну словами, однак завдана травма залишається непомітною для зовнішнього спостерігача: "Wir hätten uns verletzt, ich sie und sie mich. Aber, von außen gesehen, hätten wir gemütlich im Café gesessen. Oder wir wären spaziert" [«Ми поранили б одна одну, я її, а вона мене. Але, якщо дивитися ззовні, ми затишно

сиділи б у кав'ярні. Або гуляли б»] (с. 157). Метафора робить небезпеку мовлення суб'єктивно відчутною, хоча зовні вона залишається невидимою. Розмови протаґоністки в романі мають травматичний потенціал, бо вона легко вступає в конфронтацію й сприймає мовлення як травматичне. Крім того, протаґоністка згадує цю розмову дорогою на зустріч з офіцером таємної поліції, тому контекст майбутнього допиту впливає на її сприйняття мовлення як дії, що ранить.

У романах Мюллер допит постає як фізичне травмування тіла. У кабінеті агента таємної поліції Пєле протаґоністку роману *Herztier* [«Серце-звір»] змушують роздягнутися й співати. Нараторка ділиться своїм досвідом цього залякування: "Ich stand ganz nackt in der Ecke, sagte ich. Ich mußte das Lied singen. Ich sang wie Wasser, es kränkte mich nichts mehr, ich hatte auf einmal fingerdicke Haut" [«Я стояла зовсім гола в кутку, сказала я. Я мусила співати пісню. Я співала, як вода, мене вже ніщо не ранило, моя шкіра раптом стала завтовшки з палець»] (с. 145). Спів уподібнюється до плинної води, що не затримується на перешкодах, і створює враження безперервного руху. Водночас спів відвертає увагу від допиту: мова пригноблення завдає персонажці болю, а примусовий спів образно потовщує її шкіру й робить її невразливою до травматичної мови допитувача. Образ раптово потовщеної шкіри наприкінці фрагмента — "ich hatte auf einmal fingerdicke Haut" [«моя шкіра раптом стала завтовшки з палець»] (с. 145) — допомагає читачеві зрозуміти механізм приниження. Процес допиту осмислюється через сферу-джерело болю, адже, на відміну від "verletzen" [«ранити/травмувати»], дієслово "kränken" [«ображати/ранити»] не обов'язково активує фрейм травми, але передає досвід фізичного болю, який може бути або не бути спричинений травмою. Уподібнюючи мову допиту до фізичної травми, протаґоністка через тілесний досвід передає його репресивну силу.

Образа і травма

Травматична сила лайки є темою кількох літературних творів Мюллер. Лайку зазвичай розуміють як ворожу мовленнєву поведінку, здатну ранити почуття; її негативні наслідки осмислюються через сферу-джерело фізичної травми.

Взаємне завдавання болю образливими словами стає необхідністю для нараторки та її близьких друзів у *Herztier* [«Серце-звір»]. Вони не можуть терпіти одне одного, але спільний опір диктаторському режимові й вільне мислення зближують їх: "Wir konnten uns oft nicht ertragen, weil wir aufeinander angewiesen waren. Wir mußten uns kränken" [«Ми часто не могли терпіти одне одного, бо залежали одне від одного. Ми мусили ранити одне одного»] (с. 83). Персонажі проколюють одне одного мовою, що ранить, і, добре знаючи одне одного, точно знають, як завдати болю: "Das Lachen war hart, wir bohrten den Schmerz an. Es ging schnell, denn wir kannten uns von innen. Wir wußten genau, was den anderen verletzt" [«Сміх був жорсткий, ми свердлили біль. Це сталося швидко, бо ми знали сутність одне одного. Ми точно знали, що ранить іншого»] (с. 83). Мова, що ранить, концептуалізується як інструмент, здатний проколювати тіла персонажів; отже, нараторка дає читачам змогу побачити механізм травматичної мови та її наслідки за допомогою конкретних образів, підкреслюючи тілесність і відчутність мови, що ранить. Цей образ увиразнює істотну роль мови в особистих стосунках між протаґоністами й показує, що наслідком мови, яка ранить, стає не лише біль, а й реальна шкода, якої друзі завдають жертві своїх насмішок: "Er sollte unter der rohen Liebe zusammenbrechen und spüren, wie wenig er aushielt. Jede Beleidigung fädelte die nächste ein, bis der Getroffene schwieg" [«Він мав зламатися під грубою любов'ю і відчути, як мало він здатен витримати. Кожна образа нанизувала наступну, аж поки той, кого вразили, не замовк»] (с. 83–84). Ідею психологічної шкоди передано через образ руйнування цілісного об'єкта. Жертва концептуалізується як контейнер із твердою оболонкою, на який діє фізична сила, аж доки він зламається. Образ шиття увиразнює плинність і зв'язність мовлення, що ранить, а його кінцевим наслідком стає мовчання жертви. Мовлення тут засвідчує, що людина ще чинить опір травматичній силі слів; коли тиск стає надмірним, вона ламається й замовкає. Пізніше в тексті нараторка переосмислює те, як друзі використовували мову, й переглядає оцінку взаємних насмішок, зазначаючи, що словам бракувало ненависті й наміру ранити: "Wir überraschten uns damit, daß wir noch

böse, lange Wörter erfinden konnten. Aber den Worten fehlte der Haß, sie konnten nicht verletzen" [«Ми дивували одне одного тим, що ще могли вигадувати злі, довгі слова. Але словам бракувало ненависті, вони не могли ранити»] (с. 137). Досвід пригноблення й переслідування змінив сприйняття друзями мови, що ранить.

Мова також стає інструментом травми, коли Мюллер обговорює вживання слова «кітч» як зневажливого літературознавчого терміна у своєму поетологічному й автобіографічному есеї "Gelber Mais und keine Zeit" [«Жовта кукурудза і брак часу»] зі збірки *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* [«Усе той самий сніг і все той самий дядько»] (2011). Переказуючи розмову з Оскаром Пастіором, вона зіставляє естетичні можливості кітчу з усталеним уживанням самого слова як образи: "Das Wort KITSCH ist ein Schimpfwort, ein Begriff, den wir anwenden, um absichtlich zu verletzen" [«Слово KITSCH ["КІТЧ"] — це лайливе слово, поняття, яке ми застосовуємо, щоб навмисно ранити»] (с. 143). Отже, звернення до кітчу можна розглядати як свідомий виклик усталеній оцінці, а Мюллер показує, що конвенційне вживання цього слова не передає його смислової неоднозначності.

Порізи й колоті рани

Мюллер осмислює здатність мови завдавати шкоди через образи різання, гострі предмети й проколювання. Різання порушує цілісність об'єкта й безпосередньо пов'язане з утіленим досвідом травми та фрагментації, адже поріз може незворотно змінити людське тіло. Схема різання конкретна і ґрунтується на руховому досвіді людини та чуттєвому сприйнятті, але водночас вона може збагачуватися соціальним і культурним контекстом і використовуватися для інтерпретації не лише мови, а й людського становища загалом (див. Schmidt, с. 65–66). Створення колажів Мюллер також тісно пов'язане з різанням як творчим руйнуванням, однак ця тема заслуговує на окреме обговорення.

Коли протаґоністка роману *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] стає свідком запеклої сварки літнього подружжя, вона описує її за допомогою сфери-джерела гостроти: "So ging das von vorn, wie ein Wirbel im Wasser,

der Ton wurde schärfer <...>. Gift stach ihnen aus den Augen" [«Так усе починалося знову, як вир у воді, тон ставав гострішим <...>. З їхніх очей жалила отрута»] (с. 185). Розмова спершу концептуалізується як вир у воді, що пояснює її циклічність; потім тон розмови стає гострішим, і невдовзі вона перетворюється на запеклу сварку, в якій мовці кидають одне одному образи. Гострота розмови пов'язана з її потенціалом завдати шкоди: нараторка каже, що отрута «жалила» з очей співрозмовників. Отже, суперечка осмислюється як фізична боротьба, в якій мовці ніби колють одне одного гострою й отруйною зброєю. Мюллер використовує сфери-джерела різання, проколювання й гостроти, щоби тлумачити мовлення як надзвичайно небезпечну дію, що ранить.

У романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] (1992) звучання мови також концептуалізується як таке, що ранить, через поняття гостроти. Один із другорядних персонажів, безіменний рибалка, описує сон, у якому бачить свою дружину на березі річки: вона зриває недостиглі лісові горіхи й розчавлює їх каменем, а він промовляє молитву. Спершу мовлення уподібнюється до дії матеріального об'єкта: слова, як видається, звучать так само, як камінь, що розчавлює горіхи. Мовлення постає не як звичайний звук, а як матеріальна сила, здатна завдати шкоди: "Vater unser, der du bist im Himmel und auf Erden, sagte ich. Ich hörte bei jedem Wort den Stein klopfen aus meinem Mund. Ich konnte nicht weiterbeten, ich fühlte mich vernarrt" [«Отче наш, що єси на небі й на землі, — промовив я. З кожним словом я чув, як із мого рота зі стуком випадає камінь. Я не міг молитися далі, почувався дурнем»] (с. 45). Парадоксально, молитва, яка мала б принести полегшення й підтримку, сприймається як зловісний звук каменя, що б'є по горіхах і розчавлює їх. Рішення мовця припинити молитву і його відчуття розгубленості підтверджують, що звук каменя сприймається як загрозливий. Голос персонажа стає силою, що ранить, коли він обертається й кричить: "Ich drehte mich zu ihr und schrie so laut, daß mir die Stimme in den Augen stach" [«Я обернувся до неї і закричав так голосно, що голос колов мені в очах»] (с. 46). Тут крик, який, здавалося б, міг завдати болю лише слухачці, однозначно шкодить мовцеві.

У промові з нагоди вручення Берлінської літературної премії Мюллер згадує своє дитинство в Банаті й описує момент, коли, виказавши дрібну таємницю батька, усвідомила, що через це його можуть ув'язнити: "Gefängnis — dieses Wort traf mich so klar wie ein Messer" [«Слово "в'язниця" різонуло мене, наче ніж»] (Müller, "Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel", с. 105). Мюллер трактує дію слова як удар ножем: конкретний тілесний досвід болю використовується для осмислення наслідків мови. Слово-ніж метафорично пронизує авторку; цей образ радше передбачає проникнення ножа в тіло, ніж поверхневий поріз.

Поняття гострого предмета, яке слугує сферою-джерелом для осмислення мовлення, Мюллер використовує в усій своїй літературній творчості. Метафоричний зв'язок між гострими предметами й мовою з'являється в романі *Herztier* [«Серце-звір»], коли кравецькі інструменти концептуалізуються як мова: "Die Nadeln hatten wie die Sätze nacheinander im Mund der Schneiderin gesteckt, bevor sie neben ihrem Arm auf der Maschine lagen" [«Голки, як речення, одна за одною стирчали в роті швачки, перш ніж лягти на машинку біля її руки»] (с. 201). У цій цитаті саме речення слугують сферою-джерелом для осмислення голок. Оскільки речення є абстрактнішим поняттям, ніж голка, цей зв'язок можна аналітично прочитати у зворотному напрямі й розглядати голку як поняття-джерело. Гострі предмети, з якими працюють швачки і перукарі, стають у творах Мюллер сферами-джерелами для осмислення дії мови й самого письма. У наступному прикладі слова концептуалізуються як тканина, скроєна кравцем: "Wörter sind zugeschnitten auf Reden, vielleicht sogar präzise zugeschnitten" [«Слова скроєні для мовлення, можливо, навіть точно скроєні»] (Müller, "In jeder Sprache sitzen andere Augen", с. 20). Мова може бути і гострим предметом, який використовують, щоб ранити, і об'єктом, якому надають форму гострими інструментами.

Література і біль

У своїх нехудожніх текстах Мюллер використовує біль як образ-носій для осмислення особистого досвіду творчого письма. Коли авторка обговорює написання одного з розділів автофікційного

роману *Herztier* [«Серце-звір»], вона концептуалізує творчий процес через чуттєвий досвід болю, називаючи його "[das] schmerzhafteste, weil persönlichste Kapitel des Buches" [«найболючішим, бо найособистішим розділом книжки»] (Müller, "Welt, Welt, Schwester Welt", с. 231). Це означає, що написання всієї книжки було для Мюллер болісним досвідом і що чим особистішим є письмо, тим більше авторці доводиться страждати під час творчого процесу. Щоб пригадати пережите страждання, авторка мусить знову повернутися до тодішніх емоцій і відчуттів. Дослідження в галузі когнітивних наук свідчать, що пам'ять і уява можуть запускати фактично ті самі когнітивні процеси, що й первісний досвід (Dancygier & Sweetser, с. 2). Отже, творче письмо наближається до повторного переживання досвіду, а осмислити його допомагають метафори, в яких цей досвід править за сферу-джерело.

Постає питання, чи може читання так само бути болісним досвідом, адже емпатія дає людям змогу частково переживати те, що переживають інші. Емпатія як симуляція досвіду відіграє важливу роль у читанні, бо залучення читача необхідне для розуміння тексту. Біль, отже, не є цілком замкненою й недоступною читачеві сферою-джерелом: його метафоричне використання спирається на здатність читача концептуально реконструювати больовий досвід під час читання. Цікаво, що новіші результати когнітивної лінгвістики й психології підтримують ідею, що читання може симулювати біль: у провокативно названій статті "Reading Words Hurts" [«Читати слова боляче»] Кевін Ройтер та інші дослідники встановлюють, що люди з вищою чутливістю до болю сильніше пов'язують слова з больовими відчуттями (Reuter et al., с. 553).

Саму назву збірки поетологічних есеїв Мюллер *In der Falle* [«У пастці»] можна трактувати як вказівку на травматичну природу мови й літератури. Читачі потрапляють у пастку, читаючи художню літературу: "Es ist Schreiben so eng und ausweglos wie die Gefahr selber. Beim Lesen schnappt die Falle wieder zu. Die Bewunderung vor diesen Texten tut weh. Es ist beim Lesen Angst im Spiel" [«Це письмо таке тісне й безвихідне, як сама небезпека. Під час читання пастка знову спрацьовує. Захоплення цими текстами болить. Під час читання з'являється страх»] (с. 16). Образами-носіями для осмислення

творчого письма слугують образ пастки, досвід болю та почуття страху. Література концептуалізується через фрейм полювання, в якому письменниця постає мисливицею, тексти — пастками, а читачі — здобиччю. Такий фрейм увиразнює травматичний вплив літератури за допомогою понять-джерел болю, страху й небезпеки.

Біль читання з'являється знову, коли Мюллер обговорює поезію Теодора Крамера: "Den ersten Schmerz, den Theodor Kramers Gedichte in meinem Schädel aufrissen, war der, daß mein Vater ein SS-Soldat war" [«Першим болем, який вірші Теодора Крамера роз'ятрили в моєму черепі, стало те, що мій батько був солдатом СС»] (Müller, "In der Falle", c. 8). Травматичність читання у Мюллер передається через виразно тілесний образ, який наділяє вірші агентністю (суб'єктністю): вони роздирають череп читачки. Мюллер осмислює читання як травматичний досвід і в інших поетологічних есеях. Вірші Крамера, припускає вона, були недвозначними й не допускали альтернативних інтерпретацій, які зробили б їх менш травматичними, і саме тому публіка так довго їх уникала: "Bei Kramer sind die behelfsmäßigen Fluchtwege nicht vorhanden. Man konnte die Gedichte nicht angehen, ohne sich dem Thema direkt zu stellen. Um sich zu schonen, wurden die Verfolgungs- und Exilgedichte Kramers gemieden" [«У Крамера немає імпровізованих шляхів утечі. До віршів не можна було підступитися, не зіткнувшись із темою віч-навіч. Щоб уберегти себе, уникали Крамерових віршів про переслідування й вигнання»] (Müller, "Lebensangst und Liebesgier", c. 190). Метафори, якими Мюллер пояснює уникання віршів, увиразнюють характер потенційної шкоди, тоді як альтернативні інтерпретації постають шляхами втечі. Читання осмислюється як рух простором вірша. Мандрівник-читач зазнає шкоди, коли на його шляху немає маршрутів відступу — альтернативних інтерпретацій, які дали б змогу оминути травматичні теми.

Травма і смерть

Мюллер висловлює переконання, що мова наділена абсолютною силою й здатна вбивати людей: "Sie kann sich mit allem verbünden. Sie kann auch töten, sie kann retten, in einer Situation, in der es auf das richtige Wort ankommt" [«Вона може вступити в союз із будь-чим.

Вона також може вбити, вона може врятувати — у ситуації, коли все залежить від правильного слова»] (Beyer, с. 131). Мова подається як активний агент, а її сила охоплює обидва полюси — порятунок і вбивство. Осмислюючи особистий досвід у літературних творах, Мюллер наділяє мову майже абсолютною владою. Твердження, що мова може вступити в союз із будь-чим, засвідчує її переконання, що абстрактне поняття мови можна інтерпретувати за допомогою будь-яких інших сфер досвіду. Унаслідок цього сила мови полягає в її здатності висловлювати пережите, залучаючи тілесний досвід і тим самим надаючи літературі значущості. Багатство метафоричних асоціацій і породжених ними значень фігурально наділяє мову всемогутністю, тоді як найвищим виявом травматичної сили мови у творчості Мюллер постає акт убивства. У *Herztier* [«Серце-звір»], наприклад, нараторка розуміє мовлення як вірус, здатний спричинити смерть: “Auch wir gaben die Gerüchte weiter, als wäre der Schleichvirus des Todes drin, der den Diktator zuletzt doch erreicht: Lungenkrebs, Rachenkrebs flüsterten wir, Darmkrebs, Gehirnschwund, Lähmung, Blutkrebs” [«Ми теж передавали чутки далі, наче в них був підступний вірус смерті, який зрештою таки дістане диктатора: рак легень, рак горла, шепотіли ми, рак кишківника, усихання мозку, параліч, рак крові»] (с. 69). У цьому образі чутки стають біологічною зброєю, спрямованою проти диктатора.

Мову диктаторської держави Мюллер бачить водночас як таку, що ранить, і як зранену (Watson). З одного боку, це смертоносна “Mördersprache” [«мова-вбивця»], що завдає шкоди як знаряддя ідеологічного пригноблення: “Ich war gezwungen zu sehen, daß die Landessprache und meine Muttersprache, auch wenn sie die Welt noch so verschieden ansehen, zur Mördersprache taugen. Und bin gezwungen zuzusehen, daß alle Sprachen in allen Ecken der Welt dazu taugen” [«Я була змушена бачити, що державна й моя рідна мови, хоч як по-різному вони дивляться на світ, можуть ставати мовами-вбивцями. І я змушена бачити, що на це здатні всі мови в усіх куточках світу»] (Müller, “Und noch erschrickt unser Herz”, с. 38). З іншого боку, ця мова сама є мертвою мовою, “[eine] tote Sprache” [«мертва мова»] (Müller, “Hunger und Seide. Männer und Frauen im Alltag”, с. 77), тож мова панівної партії і диктаторської держави стає водночас

смертоносною і мертвою. Читаючи тексти Мюллер, можна зробити висновок, що смерть убивчої мови настає тоді, коли ця мова втрачає зв'язок із чуттєвою сферою досвіду. Ба більше, з цієї мови усунено сам чуттєвий досвід — нюх, смак, слух і зір, "in der es nie ums Riechen und Schmecken ging, nie ums Hören und Sehen" [«в якій ніколи не йшлося про нюх і смак, ніколи про слух і зір»] (Müller, *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, с. 100). Мова, відірвана від тілесного досвіду, позбавлена тілесності, а отже, й самого життя.

На противагу образливим словам, що функціонують у живому мовленні, мову режиму Мюллер трактує як мертву сутність. Вона також подає метафоричний образ мови як просторового об'єкта — покриву або завіси: "wenn sie ihre tote Sprache über das Land legten" [«коли вони накривали країну своєю мертвою мовою»] (Müller, "Hunger und Seide. Männer und Frauen im Alltag", с. 77). Такий метафоричний опис використання мови спирається на кілька елементів сфери-джерела. По-перше, мова концептуалізується як великий плаский об'єкт. По-друге, мова осмислюється як мертва сутність, правителі постають як ті, хто нею маніпулює, а країна та її суспільство стають поверхнею. Така фігуральна концептуалізація активує метафоричне мапування між контролем і вертикальністю (Dancygier & Sweetser, с. 166). Мовою, наче ковдрою, накривають країну, і її розташування згори активує уявлення про владу й контроль: мова диктатури пригноблює людей і контролює їхнє життя. Метафоричний зв'язок між владою й вертикальністю дає змогу осмислити використання мови в диктатурі. Мюллер створює яскравий образ, співвідносний із тілесним досвідом читача; завдяки цьому сила мови стає відчутною. Водночас образ мертвого тіла позбавляє цю мову значення, комунікативної сили й творчості. Хоча мертва мова режиму є потужним знаряддям пригноблення, вона протиставлена живій мові тих, хто прагне свободи. Отже, державна мова постає смертоносною через свою репресивну силу й водночас мертвою через беззмістовність і неавтентичність.

Гостра чутливість Мюллер до сили мови робить її особливо уважною до наслідків мовлення. У цьому контексті особливий інтерес становить метафорична сила погрози. Погроза може істотно впливати на людину й функціонує як перформативний мовленнєвий акт:

вона здійснюється самим висловленням і не обов'язково передбачає подальшу дію. Говорячи про своїх друзів, які вчинили самогубство внаслідок погроз смертю з боку румунської таємної служби, Мюллер каже, що "Todesdrohungen zerrten sie in den Suizid" [«погрози смертю затягли їх у самогубство»] (Müller, *Lebensangst und Worthunger*, с. 38). Погрози смертю постають агентами (суб'єктами), а друзі Мюллер стають жертвами мови. Цей сценарій цілковито узгоджується з тим, як Батлер пояснює концептуалізацію мовлення, що ранить: «Ми приписуємо мові агентність, силу ранити, і позиціонуємо себе як об'єкти її травматичної траєкторії» (Butler, с. 1). Щоб показати причинну силу мови і прямий зв'язок між погрозами вбивством і пізнішими самогубствами, Мюллер метафорично подає причинність як маніпулювання об'єктами (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 37–38). У висловлюванні Мюллер погрози смертю діють як агенти (суб'єкти): вони проти волі людей затягують їх у самогубство, яке постає своєрідним контейнером.

Зранена і вразлива мова

Мова у Мюллер не лише ранить і вбиває, а й сама постає вразливою. Говорячи про рідну мову, Мюллер осмислює її постійну присутність і невіддільність через образ шкіри: "Die Muttersprache ist momentan und bedingungslos da wie die eigene Haut" [«Рідна мова постійно й безумовно присутня, як власна шкіра»] (Müller, "In jeder Sprache sitzen andere Augen", с. 26). Функціонування шкіри не потребує свідомого контролю. Що важливіше, шкіра передає різноманітні чуттєві враження, зокрема відчуття тиску й тепла. У метафорі Мюллер ці властивості імпліцитно переносяться на мову й створюють образ її безпосередності та невіддільності. Ця метафора спирається на конкретний і безпосередньо доступний читачеві тілесний досвід.

Мюллер розгортає метафору «мова як шкіра», коли зауважує, що рідна мова подібна до шкіри тим, що так само вразлива до травми: "Und genauso verletzbar wie diese, wenn sie von anderen geringgeschätzt, mißachtet oder gar verboten wird" [«І так само вразлива, як власна шкіра, якщо інші її недооцінюють, зневажають або навіть забороняють»] (Müller, "In jeder Sprache sitzen andere Augen", с. 26). Рідну мову метафорично ранять, коли її недооцінюють, зневажають

або забороняють, і такі дії постають як її травмування. Метафора робить вразливість мови відчутною й доступною для осмислення через власний тілесний досвід читача. Коли мову осмислено як вразливу, вона вже не є суб'єктом дії, а стає об'єктом шкідливого суспільного впливу.

Розгорнувши образ уразливої шкіри, Мюллер окреслює межі мовної вразливості: "Es tut keiner Muttersprache weh, wenn ihre Zufälligkeiten im Geschau anderer Sprachen sichtbar werden" [«Жодній рідній мові не завдає болю те, що її випадкові риси стають видимими в полі зору інших мов»] (Müller, "In jeder Sprache sitzen andere Augen", с. 27). Мови загалом метафорично осмислюються як тілесні й видимі сутності; у цьому конкретному випадку, однак, рідна мова трактується не лише як орган тіла, а й як істота, здатна відчувати біль. Інші мови не завдають рідній мові болю, а допомагають мовцеві усвідомити зв'язок із нею та прихильність до неї. Отже, румунська — друга мова Мюллер — не є для неї чужою: вона допомагає авторці по-новому осмислювати рідну німецьку.

Мюллер осмислює літературу як вразливу й крихку, наділяючи її водночас ознаками живого й неживого: література може зазнавати як травми, так і пошкодження. Це видно з есею "Der König verneigt sich und tötet" [«Король вклоняється і вбиває»]. Уразливість поетичного звучання виявляється в роздумах Мюллер про поезію Теодора Крамера та Інґе Мюллер: "Erst später las ich die spröden Reime von Theodor Kramer und Inge Müller. Ich spürte behutsame, verletzbare Takte darin, als würde einem der Atem in der Schachtel der Schläfen klopfen bei dieser Art zu reimen" [«Лише пізніше я прочитала ламкі рими Теодора Крамера та Інґе Мюллер. Я відчувала в них делікатні, вразливі ритми, ніби за такого римування дихання стукало в коробці скронь»] (с. 55). Рими віршів концептуалізуються як крихкі об'єкти; їхня артикуляція може зруйнувати форму й завдати шкоди віршеві, який мислиться як жива сутність. Оскільки в часи пригнобления мова часто постає деформованою, Мюллер високо цінує поезію, яка є крихкою і водночас неушкодженою. Така крихка й вразлива поезія приваблює Мюллер, бо різко контрастує з досвідом пригноблення й переслідування, який вона осмислює як руйнівний для мови. Про вразливість творчого письма йдеться і в обговоренні

роману Юрґена Фукса *Fassonschnitt* [«Фасонна стрижка»] (1984), який Мюллер інтерпретує через образ уразливості, породженої зв'язністю речень, адже Фукс "erzeugt das Verletzbare im Zusammenhalt der Sätze" [«у зв'язності речень створює щось вразливе»] (Müller, "Der Blick der kleinen Bahnstationen", с. 202). Твір може бути пораненим, пошкодженим або скаліченим, однак після оприлюднення зберігає цілісність, навіть відкриваючи читачеві власну крихкість.

Говорячи про власну поетичну мову, Мюллер стверджує, що поганий переклад румунською скалічив її приватні розмови з друзями, за якими стежили: "Was mich innerlich störte, unsere Geschichten waren durch die schlechte Übersetzung ins Rumänische politisch zwar nicht ungefährlicher geworden, aber literarisch verstümmelt. <...> Das Poetische war wie weggeblasen" [«Ось що мене непокоїло: через поганий переклад румунською наші історії в політичному сенсі, щоправда, не стали менш небезпечними, але в літературному були скалічені. <...> Поетичність наче вітром здуло»] (Müller, "Der König verneigt sich und tötet", с. 66). Переклад постає актом фізичного насильства, що завдає тілесного пошкодження, від якого поетична мова, осмислена як живе тіло, не може повністю відновитися. Таємно записані розмови залишалися небезпечними, бо містили критику режиму й могли бути використані для переслідування Мюллер та її друзів. Зникнення поетичності передано образом чогось, що його здуло вітром. Образ поетичності, яку наче здуло вітром, увиразнює шкоду, завдану мові поганим перекладом.

Висновки

Розмірковуючи про мову, що ранить, Джудіт Батлер запитує читача: «Чи могла б мова ранити нас, якби ми не були, у певному сенсі, мовними істотами, істотами, яким мова потрібна для того, щоб бути?» (Butler, с. 1–2). Люди є мовними істотами, а наша мовна здатність є втіленою і формувалася протягом мільйонів років еволюції; мова може фізично впливати на людей. І все ж слова не можуть «проникнути в кінцівки, сформувати жест, зігнути хребет» (Butler, с. 159) без метафори. Уявлення про мову, що ранить, можливе тому, що люди здатні до метафоричного мислення, яке можна вважати невід'ємною частиною нашої мовної здатності. Аналіз метафор мови

в літературних творах, критичних есеях та інтерв'ю Герти Мюллер показав, як поняття фізичної травми слугує основою для осмислення мови. Метафорична концептуалізація мови, що ранить, пов'язана у Мюллер зі стражданням і пригнобленням, а кінцевим наслідком такої мови стає смерть людини. Мова, що ранить, постає суб'єктом, який маніпулює людьми як об'єктами. Крім того, її розуміють немов силу або зброю, яку можна застосувати, щоби завдати травми або навіть спричинити смерть авторки, нараторки чи персонажів. Водночас осмислення мови як зараненого тіла підкреслює її вразливість і безсилля в умовах пригнічення. У найекстремальнішому сценарії травма метафорично вбиває мову й змушує мовця замовкнути, а мовчання стає симптомом її смертельного ушкодження. Зрештою, метафорична концептуалізація мови, що ранить, і зараженої мови дає Герті Мюллер змогу увиразнити для читача небезпеки й обмеження мистецтва та комунікації в умовах пригнічення.

РОЗДІЛ 2

Мова, що руйнує, і мова, що піддається руйнуванню

Фрагментація — одна з форм руйнування. Її образ Мюллер регулярно використовує для метафоричного осмислення мови; літературні критики також плідно застосовували його в аналізі її письма, стилю та естетики. Наприклад, Норберт Отто Еке для осмислення стилю Мюллер спирається на образ фрагментації і розглядає її письмо як "eine aus 'Rhythmuseinheiten' konstruierte Prosa, die Wirklichkeit in einer kaleidoskopartigen Wahrnehmung fragmentarisiert" [«прозу, сконструйовану з "ритмічних одиниць", яка фрагментує дійсність у калейдоскопічному сприйнятті»] (Eke, с. 17). Аналізуючи поетику Мюллер, Фрідмар Апель вдається до метафори руйнівного й реконструктивного погляду, щоб схарактеризувати її авторську перспективу: "Der eigensinnige Blick der Erzählerin Herta Müller versucht, die Risse in den Bildern zu sehen, den Verblendungszusammenhang aufzulösen. Er zerschneidet und trennt und setzt neu zusammen" [«Норовливий погляд оповідачки у творах Герти Мюллер виявляє розриви в образах і руйнує структуру засліплення. Він розтинає, розділяє й складає наново»] (Apel, "Schreiben, Trennen", с. 27). Так само Клаудія Бекер трактує втрату ідентичності в збірці оповідань *Niederungen* [«Низовини»] Герти Мюллер як наслідок руйнівного сприйняття (Becker, с. 36). Подібно до Бекер, Карл Шульте звертається до поняття фрагментації,

щоб охарактеризувати властиве Мюллер сприйняття і структуру її роману *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»] (1989) (Schulte, с. 57). За Томасом Роберґом, метафори в письмі Мюллер демонструють її "Poetik der Risse und Aussparungen" [«поетику розривів і пропусків»] (Roberg, с. 34). Лін Марвен долучається до цієї дискусії, розглядаючи фрагментацію як принцип авторчиної естетики й симптом травми: «Травма стає видимою в змісті текстів, а також в естетиці фрагментації, яка структурує їхній лінгвістичний і наративний синтаксис» (Marven, "In allem ist der Riß", с. 397). Бріджид Гейнс підтримує запропонований Марвен зв'язок між «естетикою фрагментації» і травмою у творах Мюллер і стверджує, що така естетика є наслідком самотності (Haines, *Die akute Einsamkeit des Menschen*, с. 101). Нарешті, Сара Шмідт використовує крихкість і руйнування як тропи, щоб прояснити співвідношення речей і слів у романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] (Schmidt, "Vom Kofferpacken").

Хоча зв'язок між мовою і руйнуванням у творчості Мюллер уже не раз плідно обговорювали, а фрагментацію та руйнування використовували як тропи для опису її мови, дослідники досі не з'ясовували в межах теорії концептуальної метафори, як письменниця осмислює мову як таку, що руйнує і водночас піддається руйнуванню. Спираючись на попередні дослідження, цей розділ простежує складну взаємодію метафоричних репрезентацій мови, мовлення й літератури як явищ, що руйнують і водночас піддаються руйнуванню, та пропонує новий погляд на зв'язок мови й руйнування у творчості Мюллер.

Мюллер, можливо, повніше за більшість письменників, прагне висловити те, що можна передати лише конкретними словами й образами, здатними активувати відповідний тілесний досвід. Далі я показую, як вона цього досягає: як її метафори мови спираються на концептуальні й лінгвістичні конвенції та як їх пояснює теорія концептуальної метафори. Точніше, авторка використовує конкретніші поняття руйнування й пошкодження, щоб осмислити мову й передати читачам власне розуміння мови. Отже, я досліджую, як Мюллер уявляє мову як руйнівну сутність і водночас як сама мова піддається руйнуванню.

Руйнування як фрейм

Мюллер використовує поняття руйнування й пошкодження для осмислення впливу мови на персонажів і на саму мову, а також, навпаки, впливу позамовних явищ на мову. Руйнування й пошкодження утворюють причинно-наслідковий фрейм, що пов'язує психологічне страждання із чуттєвим сприйняттям і моторним контролем тіла й допомагає читачеві співпереживати авторці та її персонажам. Базовий фрейм руйнування зазвичай охоплює серйозне пошкодження неживої сутності, яке в деяких випадках спричиняє її незворотну деформацію. Агент може завдати пошкодження об'єктові, за потреби використовуючи інструмент; унаслідок цього об'єкт деформується і втрачає цілісність. Пошкодження може також виникати під дією певних обставин або внаслідок внутрішніх процесів у самому об'єкті — наприклад, коли він руйнується чи імплодує. Якщо пошкодження не обов'язково передбачає незворотні зміни в об'єкті, то руйнування означає значне пошкодження, аж до остаточного знищення сутності.

У творчості Мюллер мова та її користувачі можуть виступати і суб'єктами (агентами), і об'єктами руйнівної дії. У межах цього фрейму мова постає суб'єктом або інструментом руйнування, а коли її концептуалізовано як крихкий об'єкт — також об'єктом, що піддається руйнуванню. Залежно від ролі мови фрейм руйнування передає або шкоду, якої мова завдає людині, або шкоду, якої інший суб'єкт завдає самій мові.

Руйнівна мова

Мюллер неодноразово звертається до руйнівного потенціалу мови. У *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] є яскрава сцена, в якій недоречне й мимоволі комічне мовлення метафорично руйнує одного з персонажів і шкодить тоталітарному режимові. Нараторка-протаґоністка роману одружена з Паулем, робітником, чий батько є помітним представником панівної партії. Мати Пауля — жінка із села, яка спала з партійними посадовцями, щоб зробити кар'єру, а згодом вийшла заміж за "einen Helden der sozialistischen Arbeit" [«героя соціалістичної праці»] (с. 100). Під час партійних зборів мати Пауля виступає публічно

й осоромлює свого чоловіка, чиї спроби навчити її мови режиму вочевидь були марними. Вона каже, що в залі протяг: чоловікам у штанах він не заважає, тоді як жінки носять спідниці. Спершу вона вживає вульгарне слово “Schnecke” на позначення жіночих геніталій, а потім — недоречний евфемізм “Angelegenheit”. Це створює комічний ефект, оскільки в контексті партійних зборів згадка про геніталії залишається табуйованою незалежно від ужитого слова (с. 102). Мати Пауля руйнує свій публічний образ, а її слова підважують репутацію чоловіка. Після зборів чоловік б’є її по обличчю зі словами: “Begreifst du nicht, daß du auch mich völlig ruinierst” [«Невже ти не розумієш, що ти й мене цілковито руйнуєш?»] (с. 103). Мовлення матері метафорично руйнує батька Пауля, бо воно несумісне з ідеологічною мовою партії (Watson). Водночас її мовлення можна розглядати як вивільнення несвідомого, що мимоволі демонтує репресивний режим. Мати Пауля підриває комунікативну ситуацію, в межах якої функціонує ідеологічна мова. Її чоловік — лояльний член панівної партії і представник влади, а тому його метафоричне руйнування метонімічно позначає шкоду, завдану всьому режимові. Отже, її ненавмисний гумор завдає шкоди не лише її власному публічному образові й авторитету чоловіка, а й самій диктатурі.

Ця інтерпретація узгоджується з поглядами Мюллер на гумор у її поетологічному письмі. В есеї “Der König verneigt sich und tötet” [«Король вклоняється і вбиває»] вона зазначає, що жарти про диктатуру Чаушеску допомагали їй пережити пригнобленння й чинити опір режимові. Вона обговорює “[d]rastische Witze als imaginäre Demontage des Regimes” [«жорсткі жарти як уявний демонтаж режиму»] (с. 66). Говорячи про увагу Мюллер до деталей, Гейнс стверджує, що це «базовий механізм виживання перед лицем великих наративів тоталітаризму, що заперечують життя» і що її «тексти <...> є документами <...> опору» (Haines, *Leben wir im Detail*, с. 109). Гумор так само дає Мюллер змогу утверджувати власну силу, чинити опір владі режиму й символічно пошкоджувати його, викриваючи його суперечності й абсурдність: “Da wo sich Witz einschleicht, Sarkasmus, da hab ich gesiegt. Das ist wie Ohrfeigen bekommen haben und irgendwann, wenn auch zu spät und nur in Worten welche austeilen, zurückschlagen” [«Там, де прокрадається

жарт, сарказм, там я перемогла. Це ніби дістати ляпасів, а згодом, хай навіть запізно й лише словами, почати роздавати їх у відповідь»] (Eddy, "Die Schule der Angst", с. 333). У цьому контексті поняття руйнування слугує сферою-джерелом для осмислення впливу гумористичної мови на диктатуру.

В оповіданні "Die Straßenkehrer" [«Вуличні прибиральники»] зі збірки *Niederungen* [«Низовини»] Мюллер яскраво показує, як мова метафорично руйнує нараторку. Крики вуличних прибиральників розбивають нараторку, коли вона йде вулицею: "Jetzt reden alle Straßenkehrer alle Straßen durcheinander. Ich gehe durch ihre Schreie, durch den Schaum ihrer Zurufe, ich zerbreche, ich falle in die Tiefe der Bedeutungen" [«Тепер усі вуличні прибиральники гукають одне до одного через вулиці, змішуючи голоси. Я йду крізь їхні крики, крізь піну їхніх вигуків, я розбиваюся, я падаю в глибину значень»] (с. 155–156). Крики можна прочитати як причину того, що нараторка "zerbricht" [«розбивається/ламається»]. Однак прямого причинно-наслідкового зв'язку в цій сцені не встановлено, тому незрозуміло, що саме спричиняє метафоричний розпад її тіла: вигуки вуличних прибиральників чи сам текст. Про фрагментувальну силу тексту свідчить руйнування нараторки: у мові оповідання суб'єкт метафорично розпадається на безліч значень. Цей процес можна візуалізувати як розламування крихкого об'єкта, уламки якого потім падають у глибини різних контейнерів, що репрезентують різні значення. Вислів "die Tiefe der Bedeutungen" [«глибина значень»] (с. 156) дає читачеві змогу міркувати про значення через сферу-джерело простору, зокрема через поняття глибини. Хоча зв'язок різних елементів цієї сцени з руйнуванням нараторки не піддається однозначному тлумаченню, він дає достатні підстави вважати, що в центрі оповідання "Die Straßenkehrer" [«Вуличні прибиральники»] перебуває руйнівна сила мови.

В автобіографічному есеї "Einmal anfassen — zweimal loslassen" [«Один раз торкнутися — двічі відпустити»] Мюллер розмірковує про минуле й теперішнє та зауважує, що її письмо негативно вплинуло на уявлення батьків про її майбутнє. Вона пояснює наслідки письма через метафору руйнування: "Mein Schreiben machte ihre Vorstellungen von meiner Zukunft zunichte, ruinierte die Aussichten

auf eine gute ‘Profession’ in der Stadt” [«Моє письмо зводило нанівець їхні уявлення про моє майбутнє, руйнувало перспективи здобути добру “професію” в місті»] (с. 124). Мюллер наділяє письмо роллю агента руйнування, а батьківські сподівання імпліцитно постають об’єктами, що піддаються руйнуванню. Мюллер — саморефлексивна письменниця, яка уважно придивляється до того, як література впливає на життя. Тут фрейм руйнування допомагає їй пояснити і ставлення батьків до письменства як ремесла, і те, як її творчість позначилася на їхніх планах щодо її майбутнього.

Суб’єкт і об’єкт

Дихотомія мови, що руйнує, і мови, що піддається руйнуванню, ґрунтується на тому, що в літературному тексті мова може виконувати і суб’єктну, і об’єктну роль. Розрізнення між суб’єктом і об’єктом не є універсальною істиною, бо поняття суб’єкта й об’єкта є афордансами, які люди використовують для осмислення світу. Концептуалізація цієї абстрактної дихотомії узгоджується з тим, як ми сприймаємо фізичні об’єкти й взаємодіємо з ними: «Об’єкти, як ми їх переживаємо, насправді є стабільними афордансами для нас — стабільними патернами, які наше середовище пропонує істотам на кшталт нас із нашими специфічними здатностями до сприйняття й тілесної дії» (Johnson, *The Meaning of the Body*, с. 47). Коли письменниця описує негативний вплив мови на психічний стан і добробут людей, вона подає її як руйнівну силу або суб’єкта, здатного завдавати шкоди, а коли наділяє мову роллю об’єкта — як крихку, пошкоджену або розбиту фізичну сутність. У другому випадку текст висуває на передній план вплив людей і середовища на мову. Завдяки метафоричному мапуванню між мовою і руйнуванням авторка може міняти місцями ролі суб’єкта й об’єкта, осмислюючи мову як руйнівну і водночас таку, що піддається руйнуванню.

У своєму поетологічному есеї “Sag, daß du fünfzehn bist” [«Скажи, що тобі п’ятнадцять»] Мюллер обговорює письмо Рут Клюґер і коментує руйнівну силу речень в автобіографії Клюґер *weiter leben: Eine Jugend* [«жити далі: Юність»]: “Jeder Satz zerstört die Ruhe des vorherigen, in der wir uns eingerichtet haben” [«Кожне речення руйнує спокій попереднього, в якому ми вже облаштувалися»] (с. 35).

Кожне наступне речення постає агентом руйнівної дії: воно знищує спокій, створений попереднім. Читання тут мислиться як процес, у якому читач знаходить прихисток у тексті, але з кожним наступним реченням змушений відразу його полишати. Читання постає як метафоричне руйнування спокою, який мова тимчасово дарує читачеві. Мюллер використовує фрейм руйнування для міркування про роль мови в літературі, бо він увиразнює дієвість тексту, наділяючи його властивостями фізичної сили. Спокій постає крихким контейнером, у якому читач облаштовується під час читання. Коли речення руйнує цей контейнер, читач може переживати це як екзистенційну загрозу. У цьому випадку речення стає суб'єктом, здатним руйнувати спокій читача. Замість того, щоб просто порушувати спокій, речення метафорично завдає фізичного пошкодження. Конкретне поняття руйнування створює для читача значно виразніший образ і демонструє, якою мірою мова здатна негативно впливати на людей. Водночас речення руйнують спокій попередніх речень, а це означає, що мова є саморуйнівною. У коментарі Мюллер до книжки Клюґер ця дихотомія реалізується в літературному письмі: мова постає і суб'єктом, що завдає шкоди, і неявним об'єктом символічного руйнування.

В іншому есеї, "Mein Kleid bringt die Post zurück" [«Моя сукня повертає пошту»], Герта Мюллер пише про поезію Інґе Мюллер і в певний момент уявляє поетку як фізичний об'єкт, пошкоджений мовою. Герта Мюллер розгортає складну метафору, в якій історія є сумою особистих історій і біографій: "Geschichte als Summe von Biographien, als Kette von persönlichen Geschichten. <...> Sie [Inge Müller] ist eine, die in die Geschichte hineingenarrt und von ihr beschädigt wurde" [«Історія як сума біографій, як ланцюг особистих історій. <...> Вона [Інґе Мюллер] — одна з тих, кого заманили в історію і хто зазнав від неї шкоди»] (с. 42). Історія стає наративом, здатним завдавати шкоди, і метафорично пошкоджує Інґе Мюллер; ця шкода відбивається в її письмі (White, "The Historical Text as Literary Artifact"): "So kommt es zu dieser tiefen Erschütterung in den Gedichten, zu dieser hüpfenden Zerbrochenheit" [«Так виникає це глибоке потрясіння у віршах, ця розбитість, що ніби підстрибує»] (с. 46). Герта Мюллер передає руйнівну силу мови за допомогою образів потрясіння й розбитості. Вірші

Інґе Мюллер можна розглядати як контейнери, що вміщують зруйноване «я» поетки. Мапування між мовою та фізичними процесами струшування й ламання дає змогу осмислити абстрактне поняття поезії через сенсомоторний досвід. Аналізуючи воєнний вірш Інґе Мюллер, Герта Мюллер представляє протаґоністів як крихкі об'єкти, що ламаються у просторі вірша: "Hier zerbricht sie wie er" [«Тут вона ламається, як і він»] (с. 47). Герта Мюллер уявляє, що ці двоє людей розпадаються у вірші. Вони постають як крихкі сутності, що зазнають руйнування. Мова вміщує руйнування, відображає завдану шкоду й водночас може тлумачитися як причина руйнування. Хоча мова не визначена як руйнівний суб'єкт, читач може зробити такий висновок із ширшого контексту всього есею про Інґе Мюллер із численними асоціативними мапуваннями між мовою і руйнуванням. Водночас після зміни ролей мова стає об'єктом руйнування: поетична мова постає зруйнованою сутністю: "Die Zerbrochenheit, die aus diesen Gedichten heraussieht, agiert in der verkürzten Logik, im Kurzschluß der Sinnlichkeit. Es gibt keinen Ruhepunkt mehr" [«Розбитість, що визирає з цих віршів, діє в скороченій логіці, у короткому замиканні чуттєвості. Більше немає точки спокою»] (с. 51). Отже, вірші Інґе Мюллер можна прочитати як пошкоджену, розбиту мову. Активуючи дихотомію мови, що руйнує, і мови, що піддається руйнуванню, Герта Мюллер передає страждання поетки та її персонажів і характеризує її стиль письма.

У промові 2001 року *Heimat ist das, was gesprochen wird* [«Батьківщина — це те, що говорять»] Мюллер, обговорюючи мовчання як частину способу життя в рідному селі, виразно концептуалізує мову як руйнівну і водночас таку, що піддається руйнуванню. За Мюллер, мовчання було найпоширенішою формою комунікації в селі. Авторка порівнює мовчання й мовлення, стверджуючи, що перше "ist keine Pause zwischen dem Reden, sondern eine Sache für sich" [«не є паузою між актами мовлення, а становить окрему річ»] (с. 29). Якщо мова в мовленні представлена лінійно, то мовчання дає змогу одночасно вміщувати багато повідомлень: "Im Schweigen kommt aber alles auf einmal daher, es bleibt alles drin hängen, was über lange Zeit nicht gesagt wird" [«У мовчанні, однак, усе з'являється водночас; у ньому зависає все, що протягом тривалого часу залишається невимовленим»]

(с. 31). Щоб підкреслити контраст між лінійністю мовлення і полісемією мовчання, Мюллер осмислює мовлення як “ein reißender Faden, der sich selber durchbeißt und immer neu geknüpft werden muß” [«нитку, яка рветься, перекушує саму себе й щоразу мусить бути зав’язана заново»] (с. 31). Образ нитки візуалізує лінійність мовлення й водночас подає його як крихкий фізичний зв’язок між співрозмовниками, що може розірватися. Ба більше, мовлення персоніфікується й наділяється здатністю руйнувати саме себе. Розрив мовлення зумовлює потребу відновити його; метафорично це відновлення постає як зав’язування нитки. Оскільки мовчання конвенційно протиставляється мовленню, можна припустити, що перше імпліцитно розуміється як наслідок саморуйнування другого. Водночас у цьому фрагменті мовчання постає окремою формою мови, здатною виражати багато значень одночасно інакше, ніж мовлення. Мова охоплює і мовлення, і мовчання, бо мовчання, як стверджується, здатне передавати значення у спосіб, альтернативний мовленню. Конкретний образ нитки дає читачеві змогу осмислити мовлення як водночас руйнівне й таке, що піддається руйнуванню: персоніфікована нитка є крихким об’єктом, здатним спричинити власний розрив. У поетологічному есеї “Der ganz andere Diskurs des Alleinseins” [«Цілком інший дискурс самотності»] Мюллер характеризує репрезентацію розмови у своєму письмі й так само активує дихотомію мови, що руйнує, і мови, що піддається руйнуванню, щоб міркувати про мовлення: “Die Aussagen sind durchbrochen durch die Beschreibung der Dinge” [«Висловлювання перериваються описом речей»] (с. 69). Висловлювання в розмові постають як об’єкти, що піддаються руйнуванню, тоді як описи речей виконують роль агентів, які їх переривають. Отже, мовлення мислиться водночас як суб’єкт і об’єкт руйнування.

В есеї “Gelber Mais und keine Zeit” [«Жовта кукурудза і брак часу»] зі збірки *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* [«Усе той самий сніг і все той самий дядько»] мову наділено силою деформувати пережите: Мюллер тлумачить самобутню поезію Пастіора як таку, що руйнує його минуле страждання. Мюллер розповідає про своє спілкування з поетом і стверджує, що він надзвичайно добре пам’ятав свій досвід у радянському трудовому таборі й міг

докладно розповісти їй про нього. І все ж у його літературних творах пережите страждання було “poetisch gebrochen in seiner Sprache, zur Unkenntlichkeit verdeutlicht” [«поетично переламане в його мові, прояснене до невпізнанності»] (с. 129). У своїй поезії Пастіор метафорично зруйнував своє страждання. Воно розглядається як ламкий об’єкт, а мова поезії розуміється як простір або контейнер, у якому пережите зазнає переламування. Руйнування тут пов’язане з незрозумілістю текстів Пастіора.

В есеї про Пастіорове довічне мовчання щодо співпраці з румунською таємною службою в 1960-х роках Мюллер змінює суб’єктно-об’єктне співвідношення й представляє мову як об’єкт руйнування. Поняття руйнування слугує сферою-джерелом для осмислення Пастіорового мовчання. Він ніколи не розповідав Мюллер про свою співпрацю з таємною службою, тож звістка про це, отримана вже після його смерті, глибоко її вразила. Метафорична концептуалізація мови, що піддається руйнуванню, дає Мюллер змогу міркувати про поезію й мовчання Пастіора: “Er sagte, die Sprache sei ihm im Lager zerbrochen. Heute weiß ich, Pastior ist die Sprache nicht nur einmal, sondern noch ein zweites Mal zerbrochen” [«Він казав, що мова зламалася в ньому в таборі. Сьогодні я знаю: Пастіорова мова зламалася не один раз, а ще й удруге»] (Müller, *Aber immer geschwiegen*, с. 170–171). Тут фізичне страждання осмислюється через сферу-джерело мови. Завдяки особливій чутливості до мови Мюллер може виражати через неї страждання. Письменниця описує поневіряння Оскара Пастіора від того, як страждання позначилися на його мові. Водночас мова, тепер уже як сфера-ціль, осмислюється через сферу-джерело крихких об’єктів: мову розглянуто як крихку сутність, що руйнується під впливом страждання й пригноблення. Румунський диктаторський режим завдав шкоди Пастіорові переслідуванням і примусом до співпраці з таємною службою. Мюллер передає цю шкоду через образ двічі зламаної мови: спершу її зруйнував досвід трудового табору, а згодом — переслідування за румунської диктатури. Остаточний розпад мови, її повне руйнування можна тлумачити як мовчання — наслідок страждання і шкоди, які, своєю чергою, пов’язані з руйнівною мовою (Eddy, *Testimony and Trauma*, с. 58). Отже, дихотомія мови, що руйнує, і мови, що піддається

руйнуванню, утворює у письмі Мюллер продуктивний концептуальний вузол: поняття руйнування послідовно мапується на мову.

Мова, що піддається руйнуванню

У своїй Ляйпцизькій поетологічній лекції 2009 року *Lebensangst und Worthunger* [«Страх перед життям і голод на слова»] Мюллер оцінює ступінь шкоди, якої тоталітарний режим завдав мові Пастіора та її власній мові. Вона зіставляє вплив зовнішніх репресивних обставин на людське існування та мову й уявляє їх як об'єкти, що піддаються руйнуванню; фізична сила слугує сферою-джерелом для осмислення цього шкідливого впливу: "Also mir hat es die Sprache und die Existenz täglich geschüttelt — aber Oskar Pastior hat es die Sprache und Existenz täglich zerbrochen" [«Отже, мою мову й існування щодня потрясало, а Оскарові Пастіору щодня ламало мову й існування»] (с. 15). Мова розуміється як крихкий об'єкт, яким може маніпулювати тоталітарний режим. Різний ступінь цього впливу передає градація фізичних дій — від потрясіння до фактичної руйнації об'єкта. Дієслово "schütteln" [«потрясати»] означає багаторазовий силовий вплив, який зміщує об'єкт, але не обов'язково його пошкоджує. Тому воно передає менш руйнівний вплив, ніж образ мови, яку щодня розбивають. У першому випадку мову можна деформувати й змістити, але дієслово лише натякає на пошкодження, не називаючи його прямо; натомість образ розбитої мови передає незворотність наслідків. Мюллер пояснює різницю в ступені шкоди, завданої мові, спонукаючи читача звернутися до втіленого досвіду, який є водночас суб'єктивним і добре впізнаваним. Якщо репресивні обставини та їхні шкідливі наслідки не є безпосередньо доступними читачеві, а відмінності між цими наслідками навряд чи можна виміряти й обговорити буквально, то метафора робить їх зрозумілими й значущими. Саме метафора дає Мюллер змогу передати репресивний вплив держави на життя і мову. Загалом образ потрясінь і розбитих "Sprache und Existenz" [«мови й існування»] ще раз підтверджує міцний зв'язок між стражданням і письмом у творчості Мюллер.

Образ мови як сутності, що піддається деформації, поширюється й на окремі мовні одиниці в автобіографічному й поетологічному

есеї Мюллер “In jeder Sprache sitzen andere Augen” [«У кожній мові сидять інші очі»] зі збірки *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»]. Вона розглядає слова й речення як фізичні об’єкти, які можна пошкодити неправильним ужитком. Обговорюючи метонімію “SPRACHE IST HEIMAT” [«МОВА — ЦЕ БАТЬКІВЩИНА»], вона зауважує: “Leute, deren Heimat sie nach Belieben kommen und gehen läßt, sollten diesen Satz nicht strapazieren” [«Людям, яким батьківщина дозволяє вільно приїздити й виїздити, не слід зловживати цим виразом»] (с. 28–29). Для цього аналізу важливо, що дієслово “strapazieren” [«надмірно навантажувати/зношувати»] вжито стосовно виразу. Воно активує сферу-джерело фізичної сили: вираз постає фізичним об’єктом, який надмірне навантаження й уживання можуть зносити, а зрештою — зруйнувати. Це конкретне фізичне поняття дає письменниці змогу увиразнити аргумент, створивши в уяві читача чіткий образ. В есеї “In jeder Sprache” [«У кожній мові»] Мюллер також показує, що слова можуть зазнавати фізичного пошкодження: “Wenn am Leben nichts mehr stimmt, stürzen auch die Wörter ab” [«Коли в житті вже нічого не складається, слова також зриваються вниз»]; і це відбувається тому, що всі диктатури “nehmen die Sprache in ihren Dienst” [«беруть мову собі на службу»] (с. 31). Функціональне безсилля слів розуміється як їх падіння. Під впливом диктаторських режимів, які ставлять мову собі на службу, слова втрачають належне місце й перестають виконувати свою функцію. Через метафору мовні одиниці інтерпретуються як об’єкти, що піддаються руйнуванню, а сама мова імпліцитно постає пошкодженою тоталітарними режимами. Життя і мова нерозривно пов’язані, оскільки диктатури метафорично пошкоджують мову, коли завдають шкоди її мовцям.

У поетологічному есеї “Der König verneigt sich und tötet” [«Король вклоняється і вбиває»] Мюллер пов’язує пошкодженість ідеологічної мови з монструозністю партійного словника. Говорячи про лексикон НДР, вона стверджує, що, вимовлені вголос, слова виявляли свою пошкоджену будову й нездатність передавати значення: “Wortmonster, wenn man sie laut und korrekt im eigenen Mund wiederholte, wurden sie unfreiwillig komisch — vermurkst im Aufbau, verkorkst im Inhalt” [«Слова-монстри, коли їх голосно й правильно

повторювали власним ротом, ставали мимоволі комічними — запартаченими за будовою, зіпсованими за змістом»] (с. 44). Комічний ефект слів був зумовлений їхньою недоладністю, яку читачеві пояснено через метафору. Слова НДР осмислюються як споруди, зведені недбало: недоладною постає сама їхня будова. Відтак мову НДР можна уявити як пошкоджену або незавершену конструкцію. Метафора робить авторчину критику ідеології зрозумілою й відчутною для читача. Літературознавці також використовували поняття-джерело руйнування для міркування про зв'язок між мовою та ідеологією в текстах Мюллер: Дженні Вотсон, наприклад, обговорює ставлення Мюллер до «можливості пошкодження мови диктаторськими режимами» (Watson, с. 143).

Так само у збірці есеїв *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] Мюллер осмислює мовлення партійних посадовців і диктатора як водночас пошкоджене й руйнівне. Його пошкоджує постійне перекомпонування готових словосполучень: вони втрачають сенс і поєднуються, нічого не повідомляючи. В автобіографічному есеї "Die rote Blume und der Stock" [«Червона квітка і палиця»] Мюллер пише про вплив мови диктатури Чаушеску на маленьких дітей і використовує образ жування жуйки, щоб метафорично передати її повторюваність і беззмістовність: "das Wiederkäuen der immerselben, gestanzten Fertigteile" [«пережовування все тих самих штампованих готових деталей»] (с. 152). Мовлення диктатора постає як беззмістовне жування — дія замкненої на собі людини, нездатної до автентичної взаємодії. В інших місцях у *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] образ жування метафорично пояснює процес допиту авторки румунською таємною поліцією, підкреслюючи його повторюваність і шкідливий вплив. З одного боку, тілесний образ пережовування послаблює загрозливість повторюваного допиту: той постає як вправляння, під час якого допитувач ніби пережовує власне мовлення. Цей образ підкреслює його неефективність і брак комунікативної дієвості: "Oft trainierte er das Kaputtmachen an mir, weil sein Arbeitstag noch Stunden dauerte, um nicht allein im Büro zu sitzen, behielt er mich dort, käute alles ironisch oder zynisch wieder, was schon tausendmal wütend gesagt worden war" [«Часто він вправлявся на мені в руйнуванні: його робочий день

тривав іще кілька годин, тож, аби не сидіти в кабінеті самому, він тримав мене там та іронічно або цинічно пережовував усе, що вже тисячу разів було сказано з люттю»] (с. 53). Повторюваний допит як тренувальна практика імпліцитно постає менш небезпечним, бо акт пережовування привертає увагу читача до неефективності й браку комунікативної дієвості такого мовлення. З іншого боку, жування передбачає фізичне руйнування їжі, і ця руйнівна якість може підсилювати негативний вплив допиту. "Kaputtmachen" [«ламання/нищення»] стає ефективнішим через повторення, бо дає допитувачеві змогу фрагментувати жертву, повторюючи власні слова: "Sein Zerstörungstraining funktionierte nur in der Routine, er mußte also den Fahrplan einhalten" [«Його вправляння в руйнуванні давало результат лише за умови рутини, тож він мусив дотримуватися розкладу»] (с. 68). Оскільки символічне руйнування тут можливе лише як рутинна практика, повторення посилює його дієвість і, можливо, стає єдиним способом завдати шкоди. І знову руйнівний вплив мови осмислюється через конкретний досвід незворотного пошкодження матеріального об'єкта. Загалом сфера-джерело пережовування як частини процесу травлення збагачує читацьке розуміння допиту й передає складність руйнівної мови та мови, що піддається руйнуванню, за диктатури, особливо коли до неї вдаються владні сили, що прагнуть контролювати суспільство.

На початку *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] протаґоністка Клара лається, відчувши біль після того, як випадково вколола палець голкою (с. 8). Нараторка розмірковує про лайку загалом і пов'язує інвективи з крихкими об'єктами: "Wenn Flüche gebrochen sind, hat es sie nie gegeben" [«Якщо прокльони зламані, їх ніколи не існувало»] (с. 9). Оскільки прокльон є перформативним висловлюванням, він перестає існувати, якщо не досягає своєї мети. У цьому фреймі форма визначає ідентичність об'єктів, і якщо цю форму порушено, об'єкти втрачають свою ідентичність. Коли лайливі слова постають як крихкі об'єкти й ламаються, сама лайка ніби ніколи й не існувала — не лише після зламу, а від самого моменту її вживання. Метафоричне пошкодження мови впливає на сприйняття інвектив у минулому. Співвідношення між руйнівним мовленням і мовленням, що піддається руйнуванню,

внутрішньо суперечливе: лайка не може бути ефективною, якщо її пошкоджено, тобто руйнівна сила інвективи зникає, якщо її саму зруйновано. Важливо пам'ятати контекст уживання лайки персонажами Мюллер. Лайку здебільшого використовують звичайні люди, не обізнані з ідеологічною мовою. Лайка стає одним із небагатьох просторів свободи. Її прямота й автентичність приваблюють письменницю, яка пов'язує залишки свободи в тоталітарному суспільстві з руйнівною, але визвольною обсценною лексикою. Вотсон розглядає таку лексику як «засіб вираження справжніх емоцій поза межами світогляду режиму» (Watson, с. 153). Проте навіть інвективи можуть зламатися й утратити дієвість в умовах тоталітарного контролю над суспільством та його мовою.

Голос, звук і мовчання

У збірці оповідань *Barfüßiger Februar* [«Босоногий лютий»] Мюллер представляє голос як об'єкт, що піддається руйнуванню. Хоча голос є конкретним і інтерсуб'єктивно доступним поняттям, про нього зазвичай міркують метафорично. В оповіданні "Die große schwarze Achse" [«Велика чорна вісь»] голос одного з другорядних персонажів характеризується так: "Er sang mit gebrochener Stimme" [«Він співав надламаним голосом»] (с. 19). Образ надламаного голосу є усталеною метафорою в німецькій мові. У контексті текстів Мюллер цей образ увиразнює зв'язок мови з руйнуванням і підтримує мапування фрейму руйнування на мову. Голос зазвичай сприймається як зламаний тоді, коли його висота раптово змінюється. Отже, акустичні характеристики голосу асоціюються з фізичним пошкодженням. В іншому оповіданні з тієї самої збірки Мюллер розгортає цю конвенційну метафору й трактує голос як тонкий крихкий об'єкт: "Matthias' Vater hat nie gesungen. Hatte Angst vor dem Ton. Vor dem Klang in den Liedern. Vor der dünnen Stimme. Die manchmal reißt" [«Батько Маттіаса ніколи не співав. Боявся тону. Звучання в піснях. Тонкого голосу. Який іноді рветься»] (Müller, *Viele Räume sind unter der Haut*, с. 54). Голос батька протаґоніста представлений як нитка, що може порватися. Остаточний розрив голосу завершується мовчанням: там, де голос рветься й уривається, запановує мовчання. Однак розрив голосу також може позначати драматичну зміну його фізичних якостей,

яка не обов'язково мапується на мовчання. У "Die kleine Utopie vom Tod" [«Мала утопія смерті»] протаґоністка описує, як удар барабана заглушує голоси гостей на її весіллі: "Der Trommelschlag <...> brach die Stimmen" [«Удар барабана <...> ламав голоси»] (с. 36). Удар барабана заглушує голоси; метафора їх ламання передає досвід протаґоністки, яка не може чути інших людей, поки грає музика. Оскільки голос у звичайному мовленні можна осмислювати як пошкоджений або зламаний, Мюллер розгортає цей метафоричний потенціал, вибудовуючи виразні асоціації між голосом і руйнуванням. Конкретний образ руйнування допомагає читачеві відтворити в уяві описаний у тексті досвід звучання голосу.

У поетологічному есеї "Wie Wahrnehmung sich erfindet" [«Як сприйняття винаходить себе»] Мюллер переказує, як один із друзів колись гірко пожартував і натякнув на державне стеження, вирізаючи око Чаушеску з фотографії. Авторка пише, що вони "haben gelacht, schallend gelacht, weil uns das Auge jetzt noch mehr bedrohte" [«сміялися, дзвінко сміялися, бо тепер око загрожувало нам ще більше»] (с. 27). А потім вона мапує руйнування на акустичні характеристики сміху: "Die kleinen zerbrochenen Laute, die wir noch zustande brachten, waren schon traurig" [«Дрібні скалки звуків, які нам ще вдавалося видавати, вже були сумними»] (с. 28). Звуки сміху стають крихкими об'єктами, які ламаються, коли мовці поступово перестають сміятися: "Ich weiß noch, wie wir aufhörten zu lachen. Nicht plötzlich. Wir versuchten die Souveränität des Lachens noch zu halten" [«Я ще пам'ятаю, як ми переставали сміятися. Не раптово. Ми ще намагалися втримати суверенність сміху»] (с. 28). Коли всі звуки остаточно ламаються, сміх руйнується й поступається місцем мовчанню, тобто постає як сутність, що піддається руйнуванню. У цьому фрагменті мовчання виражає смуток мовців і передає їхнє безсилля перед тоталітарним режимом: "Wir hatten schon begriffen, womit wir uns konfrontierten, bevor wir schwiegen. Es war zynisch geworden, wie immer, wenn gleich daneben die Ohnmacht stand" [«Ми вже зрозуміли, з чим зіткнулися, перш ніж замовкли. Сміх став цинічним, як завжди, коли поряд стояло безсилля»] (с. 28). У цьому контексті сміх можна розглядати як форму опору, що утверджує суверенність співрозмовників.

У своєму поетологічному есеї “Sag, daß du fünfzehn bist” [«Скажи, що тобі п’ятнадцять»] Мюллер розглядає автобіографічні деталі у книжці Рут Клюґер *weiter leben: Eine Jugend* [«жити далі: Юність»] як об’єкти, що піддаються руйнуванню: “Dieses Buch fordert Takt für Takt eine ethische Position ein. Seine Details sind zusammengewürfelt und spröd” [«Ця книжка такт за тактом вимагає етичної позиції. Її деталі накидані докупи й ламкі»] (с. 33). Деталь є ключовим поняттям у поетиці Мюллер (Müller, *Zehn Finger werden keine Utopie*, с. 60–61). Метафоричний образ крихкої літератури визначає втілену логіку її функціонування. Мюллер спирається на сенсомоторний досвід, пояснюючи літературні якості книжки. Крихкість деталей дає підстави поширити цю властивість на літературу загалом, а відтак і на мову. В іншому поетологічному есеї, “Der ganz andere Diskurs des Alleinseins” [«Цілком інший дискурс самотності»], Мюллер обговорює різницю між розмовами в літературі й житті та розглядає мовлення як крихку сутність: “Und das Gespräch <...>. Es ist spröd im Gesagten. Und lange Pausen von einem Mund zum anderen” [«А розмова <...>. У сказаному вона ламка. І довгі паузи від одного рота до іншого»] (с. 68). Сказане постає як крихкий об’єкт, руйнування якого імпліцитно асоціюється з мовчанням.

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] Леопольд Ауберґ, наратор-протаґоніст, переказує свій травматичний досвід роботи з цементом у радянському трудовому таборі й зіставляє мовлення та мовчання через образ крихкої мови та її руйнування. Одного разу він пише кілька поетичних рядків на папері з цементного мішка, але задуманий вірш залишається ненаписаним: “Das habe ich mir dann geschenkt, ich hab es mir still in den Mund gesagt. Es ist gleich zerbrochen, in den Zähnen hat mir der Zement geknirscht. Dann habe ich geschwiegen” [«Тоді я вирішив цього не робити й тихо про себе промовив це. Воно одразу зламалося, у зубах у мене заскрипів цемент. Тоді я замовк»] (с. 41). Наведений образ дає зрозуміти, що вірш, який Лео промовляє сам до себе, зроблений із цементу. Його уявлено як об’єкт, що піддається руйнуванню і яким маніпулює протаґоніст; оскільки він руйнується в його роті, вірш також можна розглядати як їжу. Метафоричне руйнування вірша імпліцитно пов’язане з голодом, примусовою працею і мовчанням. Мовчання стає

симптомом шкоди, завданої людині, тоді як шкода концептуалізується як руйнування мови. Ця інтерпретація далі розгортається в есеї "Gelber Mais und keine Zeit" [«Жовта кукурудза і брак часу»] (2011). Обговорюючи мовчання своєї матері про життя в радянському трудовому таборі, Мюллер імпліцитно пояснює материну стриманість руйнуванням її мови. "Schweigen in der Beschädigung" [«Мовчання в пошкодженні»] (с. 129) можна розуміти як наслідок шкоди, завданої матері Мюллер. Оскільки мовчання в цьому конкретному випадку позначає відсутність мовлення, слово "Beschädigung" [«пошкодження»] можна віднести до мови. У тому самому есеї саме мовчання стає шкідливим, коли його пов'язано з незвичним емоційним станом і зіставлено з мовленням: "Die verkniffene Normalität und das verstörte Schweigen waren immer da und wurden mit der Zeit monströs, wühlten mich auf, gaben keine Ruhe" [«Затиснута нормальність і стривожене мовчання завжди були поруч і з часом ставали монструозними, розворушували мене, не давали спокою»] (с. 129). Мовчання розглядається як живий суб'єкт, здатний до почуттів і спроможний маніпулювати людиною як об'єктом. Мовчання розворушує людину, позбавляє її внутрішньої рівноваги й у такий спосіб постає руйнівною силою. Мовлення, навпаки, можна інтерпретувати як таке, що виконує протилежну функцію й допомагає зберегти метафоричну цілісність мовця. Мюллер використовує мовчання як сферу-джерело для інтерпретації шкоди, завданої людині: "Ich glaubte immer, Beschädigung ist stumm: sie begleitet alles und verbietet jedem den Mund" [«Я завжди думала, що пошкодження німе: воно супроводжує все й затуляє кожному рота»] (с. 129). Пошкодження персоніфікується як німа істота, що змушує інших мовчати; мовчання є одним із його наслідків. Тоді шкода, завдана людині, постає водночас як руйнування її мови; руйнування мови стає одним із проявів психологічного пошкодження. Отже, у письмі Мюллер мовчання є продуктивною сферою-джерелом для осмислення шкоди, завданої людині. Незалежно від напряму мапування — чи мовчання слугує сферою-джерелом для осмислення травми й страждання, чи саме його пояснюють через пошкодження — мова імпліцитно протиставляється мовчанню, яке постає наслідком її символічного руйнування.

У поетологічному есеї "Der ganz andere Diskurs des Alleinseins" [«Цілком інший дискурс самотності»] Мюллер обговорює комунікацію та її межі, розмірковуючи про взаємодію між сказаним і несказаним. Динамічність цієї дихотомії передано через образ деформованих об'єктів. Деформація не настільки радикальна, як руйнування, і може бути менш шкідливою, ніж пошкодження, проте належить до того самого конкретного досвіду маніпулювання об'єктом, що дає Мюллер змогу міркувати про мовлення й мовчання та їхню репрезентацію в літературі. Поєднання висловлювань стає силою, що утримує деформацію сказаного й замовчаного: "Das Zusammenfinden der Aussagen ist da, um die Unruhe, die Verzerrung des Gesagten und Verschwiegenen zu halten" [«Поєднання висловлювань потрібне, щоб утримувати неспокій і викривлення сказаного та замовчаного»] (с. 69). Мовлення й мовчання стають взаємопов'язаними матеріальними об'єктами, які зовнішні сили можуть деформувати й змінювати.

Руйнування як творчий принцип

Хоча крихкість передбачає можливість остаточного пошкодження й руйнування, це поняття-джерело також дає змогу осмислити продуктивні властивості мови й літератури. В есеї "Mein Kleid bringt die Post zurück" [«Моя сукня повертає пошту»] Герта Мюллер обговорює вплив травми на поезію Інґе Мюллер і в певний момент імпліцитно припускає, що крихкість мови є передумовою успішної наратії: "Zum Erzählen fehlt jede Ursache, es geht nichts mehr voran. Das Leben wird von hinten gestoßen. Es reißt sich Worte aus dem Verstand und läßt sie gleich fallen. Nur solange sie zerbrechen, klingen sie" [«Немає жодної причини розповідати, ніщо більше не рухається вперед. Життя дістає поштовх ззаду. Воно вириває собі слова з розуму й одразу їх кидає. Лише ламаючись, вони звучать»] (с. 50). Маніпулювання об'єктом і фізична сила, об'єднані у фреймі руйнування, структурують читацьке розуміння мови як сфери-цілі. Слова стають невід'ємними частинами пізнання, які можна відокремити від нього й маніпулювати ними як фізичними об'єктами. Метафорична крихкість і руйнування постають як необхідні умови ефективної комунікації. Акт руйнування є творчим і започатковує наратив, тоді як мовчання

можна інтерпретувати не як знищення мови, а як її неушкодженість. Якщо слова можуть породжувати звук лише тоді, коли ламаються, то незламані слова залишаються мовчазними. Написання віршів стає актом руйнування слів і деформування мови, що породжує значення. Отже, Мюллер мапує фрейм руйнування на літературу й мовлення, показуючи, що комунікація та поетичне вираження можливі лише тоді, коли мова змінює свою форму в процесі артикуляції. Метафоричний образ мови, що піддається руйнуванню, також використовують літературні критики для прояснення естетичних принципів її творчості (Schmidt, "Vom Kofferpacken", с. 115, 117; Marven, "In allem ist der Riß", с. 408, 411).

У поетологічному есеї "Das Auge täuscht im Lidschlag" [«Око обманює в мить кліпання»] Мюллер описує свою естетику в термінах руйнування. Із руйнуванням вона пов'язує не лише мову, а й тілесний досвід дихання, їди, хапання й ходьби: "Züge, Bissen, Worte, Griffe, Schritte: in allem ist der Riß" [«Вдихи, укуси, слова, хватки, кроки: в усьому є розрив»] (с. 77). Наше сприйняття, стверджує авторка, приховує метафоричний розрив у фізичному досвіді реальності: "unsere beiden Augen verbergen den Riß" [«обидва наші ока приховують розрив»] (с. 77). Слова постають як пошкоджені фізичні об'єкти, що неповно репрезентують реальність, а завдання письменника, за Мюллер, полягає в тому, щоб підкреслити цю особливість мови й метафорично зруйнувати конвенції, які приховують розрив від читача: "Beim Schreiben will man <...> all die Brüche fassen, muß man das, was sich im Fort-Schreiben des Gedankens zusammenfügt, zerreißen. Man zerrt am Geflecht der Sätze, bis sie durchsichtig werden, bis in der Reihenfolge der Worte im Satz und in der Reihenfolge der Sätze im Text die Risse durchscheinen" [«Коли пишеш і хочеш <...> схопити всі ці розриви, треба розірвати те, що складається докупи в процесі подальшого розгортання думки на письмі. Треба смикати за плетиво речень, аж доки вони стануть прозорими й доки в послідовності слів у реченні та речень у тексті почнуть просвічуватися розриви»] (с. 81). Мюллер пов'язує письмо з маніпулюванням об'єктом і зображує його як руйнівну дію, що метафорично пошкоджує людське пізнання й мову. Написані речення і текст загалом концептуалізуються як видимі об'єкти, що перешкоджають побачити

ненаписане, а письмо стає процесом їх руйнування, покликаним виявити те, що залишилося поза текстом (с. 81). З одного боку, парадоксально, що Мюллер використовує фрейм руйнування для передавання ключового творчого принципу свого письма, бо письмо і руйнування традиційно сприймаються як протилежні процеси. Водночас таке мапування цілком конвенційне: конкретне поняття руйнування структурує абстрактне поняття письма.

Висновки

У цьому розділі я прагнув показати, як Мюллер використовує руйнування для осмислення мови. Зв'язок мови з руйнуванням не зводиться до єдиної асоціації, яка пояснила б письмо, стиль або естетику Мюллер; сама авторка також не створює цілісної системи метафор (Roberg, с. 34; Kohl, "Beyond Realism", с. 24). У цьому сенсі я погоджуюся з Коль, яка стверджує, що «теорія мови Мюллер виразно несистематична» (Kohl, "Beyond Realism", с. 28). Але на концептуальному й лінгвістичному рівнях кожна окрема метафора, проаналізована в цьому дослідженні, має чітку структуру й спирається на конвенції. Авторка використовує гнучку дихотомію мови, що руйнує, і мови, що піддається руйнуванню, щоб обговорювати політичні, літературні, соціальні, психологічні й культурні аспекти використання мови.

Метафорична концептуалізація мови, що руйнує, і мови, що піддається руйнуванню, є невід'ємною частиною поетики Мюллер. Упродовж усієї творчості Мюллер пов'язує мову, що руйнує і піддається руйнуванню, передусім із соціальним пригнобленням, стражданням і творчістю. Руйнівна мова набуває агентності й маніпулює людьми, які постають як об'єкти, що піддаються руйнуванню. В інших випадках Мюллер уявляє мову як силу чи інструмент, яким користується суб'єкт. Кінцевим наслідком дії руйнівної мови стає смерть або метафоричне знищення людини. Змінюючи місцями ролі суб'єкта й об'єкта, Мюллер осмислює мову як пошкоджену сутність і підкреслює її неспроможність виразити страждання. У крайньому випадку пошкодження повністю руйнує мову й змушує мовця замовкнути; мовчання стає симптомом знищення мови в умовах пригноблення. Пошкодження і руйнування також можуть

бути передумовою успішної комунікації та літературного письма: у цьому випадку пошкодження, завдане мові, породжує значення й уможливлює творчі процеси. Це підтверджує думку, що в текстах Мюллер письмо постає процесом фрагментації, пов'язаним із її літературною увагою до деталей (Marven, *Body and Narrative*, с. 97). Загалом Мюллер активує тропи руйнування й пошкодження, щоб передати читачам уявлення про силу й неміч мови та виразити своє розуміння мистецтва і комунікації.

РОЗДІЛ 3

Сила мови

У цьому розділі я досліджую, як Мюллер осмислює мову як силу. З попередніх розділів бачимо, як вона створює складні метафори, щоби передати своє бачення мови та її зв'язку зі стражданням і пригнобленням. У центрі уваги — метафоричне осмислення мови як сили, котра дає змогу вижити, чинячи опір соціальному пригнобленню. Я продемонструю, як мова постає силою, котра підтримує й захищає авторку та її персонажів. Мюллер актуалізує образ сили, пов'язуючи мову з підтримкою, захистом, опором і виживанням у психологічному та суспільно-політичному вимірі. Отже, я окреслю роль поняття фізичної сили в осмисленні складної природи мовного впливу.

Уявлення про силу формується в результаті взаємодії людського тіла із середовищем: це перцептивний образ тілесної взаємодії зі світом. Люди докладають зусиль, щоби маніпулювати об'єктами у своєму середовищі, і водночас самі зазнають впливу сил цього середовища. Людина суб'єктивно переживає взаємодію тіла із середовищем як дію сили, коли ця взаємодія спричиняє відчутні зміни, — наприклад, рух або деформацію, — які можна сприйняти зором чи дотиком, або викликає відчуття тиску чи болю. Згодом цей тілесний досвід допомагає осмислювати взаємодію між речами, яку ми спостерігаємо у світі, як-от удар молотка по цвяху.

Лакофф і Джонсон стверджують, що троп сили дає змогу по-різному інтуїтивно осмислювати причинно-наслідкові зв'язки, наприклад, «війна виштовхує людей із країни» (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 206). Ще змалку люди досягають бажаних результатів, докладаючи фізичних зусиль, — наприклад, коли піднімають м'яч. Тому вони схильні пов'язувати причинність із дією сил і пояснювати її за допомогою метафоричного образу сили, наприклад, «її слова підносять мене».

У своєму засадничому есеї "Force Dynamics in Language and Cognition" [«Динаміка сил у мові й пізнанні»] (1988) Леонард Талмі увів поняття сили в когнітивну семантику, застосувавши модель динаміки сил для пояснення причинності в мові: «динаміка сил відіграє істотну роль у мовній структурі. Насамперед вона узагальнює традиційне лінгвістичне поняття "каузатива"» (Talmy, с. 49–50). Він стверджує, що динаміка сил «охоплює взаємодію соціальних сил», зокрема комунікацію (Talmy, с. 75), а Лакофф припускає, що між комунікативною причинністю і силою існує первинна метафорична асоціація (Lakoff, "The Neural Theory of Metaphor", с. 28). У соціальній взаємодії причинність зазвичай осмислюють через поняття влади. Оскільки влада є абстрактним поняттям, її інтерпретація часто залежить від перцептивного образу сили. Отже, уявлення про мову як силу актуалізує троп сили, щоб прояснити здатність мови спричиняти зміни.

Отже, сила є усталеним засобом осмислення причинності в соціальній взаємодії, а Мюллер послідовно зображує мовний вплив як дію фізичної сили. Деякі літературні критики стверджують, що метафори Мюллер туманні й що її тропи не піддаються остаточному тлумаченню, і вбачають у цьому вияв оригінальної творчості авторки (Haupt-Cucuiu, с. 5). Я стверджую, що її тропи на позначення впливу вербальної комунікації не є ані ідіосинкратичними, ані непрозорими: вони активують перцептивний образ сили, спираючись у такий спосіб на лінгвістичні й концептуальні конвенції, доступні читачеві.

Мюллер часто пише про небезпеки й обмеження мови, але також приписує їй захисну й рятівну силу, здатну допомогти вижити (Bozzi, "Facts, Fiction, Autofiction, and Surfiction", с. 125) та уможливити опір (Haines, "Leben wir im Detail", с. 109). Дослідники вже

вивчали, як мова завдає травми у літературних текстах Мюллер (Eddy, "Testimony and Trauma"), тоді як метафори мови як рятівної сили ще не були в центрі уваги літературознавців. Ці тропи є предметом цього дослідження. Гейнс стверджує, що твори Мюллер «засвідчують і самі є свідченнями нібито неможливого — опору нелюдському й смертоносному суспільному та політичному ладу» (Haines, "Leben wir im Detail", с. 109). Я доводитиму, що в текстах Мюллер виживання постає як наслідок дії мови, а опір конструюється як сила, що протидіє руйнівній силі пригноблення. У цій мережі фігуральних асоціацій образ сили передає здатність мови спричиняти зміни й протидіяти соціальному та психологічному пригнобленню.

Для вираження сили в німецькій мові існує широкий спектр слів і зворотів. Я зосереджуся на словах "der Halt" [«опора»], "die Kraft" [«сила»], "halten" [«тримати/утримувати»], "ertragen" [«витримувати/зносити»] та інших мовних одиницях, які прямо чи опосередковано стосуються мови й актуалізують суб'єктивний досвід сили. Дослідники іноді послуговуються лексикою самої Мюллер, коли обговорюють силу її мови. Фрідмар Апель, наприклад, говорить про її поетику й згадує "[der] innere Halt, den der widerständige Blick der Poesie <...> geben kann" [«внутрішню опору, яку може дати <...> погляд поезії, що чинить опір»] (Apel, "Wahrheit und Eigensinn", с. 44). Замість використовувати метафори Мюллер для тлумачення її текстів я розкладатиму їх на два складники — мову й силу — й досліджуватиму, як троп сили пояснює мовний вплив. Я розглядаю ці фігуральні асоціації в межах трьох форм мови, які допомагає осмислити цей троп: поезії, письма й мовлення. Ці категорії неминуче умовні, оскільки сила може стосуватися різноманітних аспектів мови й водночас позначати захист, підтримку, опір і виживання. Мюллер майстерно використовує троп сили, проте його зв'язки з мовою не утворюють цілісної системи: значення тропу залежить від контексту.

Поезія

Мюллер пов'язує поезію з фізичною підтримкою. Ідея підтримки актуалізує причинно-наслідковий сценарій, в якому одній фізичній силі протидіє рівна за величиною сила протилежного напрямку.

Ці сили нейтралізують одна одну. Коли фізична опора протидіє силі тягаря, вона не дає тілу впасти. Це можна тлумачити як образ терапевтичного впливу поезії, адже здоров'я часто метафорично пов'язують зі здатністю стояти прямо. Лакофф і Джонсон вказують на фігуральну асоціацію між перебуванням у вертикальному положенні та збереженням здоров'я і добробуту: «Коли людина здорова й контролює ситуацію, вона зазвичай стоїть прямо й зберігає рівновагу» (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 299).

У своєму поетологічному есеї "In der Falle" [«У пастці»] з однойменної збірки Мюллер пояснює, що звичайні люди за часів румунської диктатури шукали опори у віршах. Мюллер наголошує на стислості віршів, яка відповідає щоденній непевності пригноблених людей: "In Rumänien haben sich viele Menschen an Gedichte gehalten. Durch sie hindurch gedacht, um eine Weile nur für sich zu sein: kurze Zeilen im Kopf, kurzer Atem im Mund, kurze Gesten im Körper. Gedichte passen zur Unsicherheit, man hat sich durch ihre Wörter im Griff. Sie sind ein tragbares Stück Halt im Kopf. Man kann sie ganz, wortgenau und lautlos aufsagen" [«У Румунії багато людей трималися за вірші. Думали крізь них, щоб на якийсь час побути лише із собою: короткі рядки в голові, коротке дихання в роті, короткі жести в тілі. Вірші пасують непевності; завдяки їхнім словам людина тримає себе в руках. Вони — частка опори, яку можна носити в голові. Їх можна цілком, дослівно й беззвучно проказувати»] (с. 18). Вірші дають людям змогу зберігати самоконтроль. Суб'єкт і «я» стають окремими сутностями, оскільки суб'єкт може фізично маніпулювати «я» як об'єктом. Талмі зауважує, що суб'єкт і «я» зазвичай конструюються як дві окремі сутності (Talmy, с. 95): метафоричне осмислення психіки за допомогою образу динаміки сил спирається на уявний поділ між розумом і тілом, а також на конструювання суб'єкта і «я» як незалежних одне від одного. Лакофф і Джонсон обговорюють фігуральну природу розщеплення між суб'єктом і «я». Якщо суб'єкт розглядається як «осередок розуму, волі й судження», то «я» охоплює «тіло, соціальні ролі, минулі стани й дії у світі» (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 269). «Я» стає «або особою, або об'єктом, або місцем» (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 269). За Мюллер, поезія допомагає людям як суб'єктам зберігати внутрішню рівновагу

й метафорично залишатися у вертикальному положенні. Беззвучне промовляння вірша допомагає суб'єктові зберегти цілісність «я» і дає внутрішню опору. Вірші інтерпретуються як переносні об'єкти всередині контейнера розуму. Ці об'єкти можна використовувати, щоб знаходити опору й зберігати самоконтроль. Якщо підтримка передбачає дію сили, спрямованої від суб'єкта назовні для протидії зовнішнім силам, то контроль над собою вказує на використання сили в протилежному напрямку, щоб стримувати внутрішній тиск. Отже, сила, що забезпечує опору, може бути спрямована й усередину — на стримування шкідливих емоцій і запобігання можливій дезінтеграції «я» в умовах пригнічення.

Мюллер інтерпретує пригнічення як силу, що тисне на жертву. Пригнічена людина або витримує цей тягар, або її розчавлює його вага. У своєму поетологічному есеї "Sag, daß du fünfzehn bist" [«Скажи, що тобі п'ятнадцять»] Мюллер обговорює автобіографічний текст Рут Клюґер *weiter leben* [«жити далі»] (1992) і описує написання віршів як засіб послабити дію пригнічення: "Dann schrieb die Überlebende selber Gedichte, um sich auszuhalten" [«Тоді вціліла сама писала вірші, щоб витримати саму себе»] (с. 38). Як і в попередньому прикладі, суб'єкт і «я» стають різними сутностями. Суб'єкт — Клюґер — переживає пригнічення, тоді як «я» стає тягарем, важким об'єктом. Утрата ідентичності є ключовим мотивом у літературі концентраційних таборів (Richman, с. 639), і тут «я» можна розглядати як ідентичність суб'єкта, який не може дозволити собі її зберегти, бо в таборі вона стає важким тягарем. Із цієї перспективи вірші допомагають Клюґер як суб'єктові нести тягар власного «я» і зберігати свою ідентичність попри всі поневіряння. Написання віршів постає як практика виживання, що допомагає людині витримати силу пригнічення, яка відчужує її від самої себе. Мюллер показує, що поезія дає Клюґер силу вистояти під час шикувань на подвір'ї табору: "An dieser Sprache, die es vorher gab als sensibles Wort, hielt sie sich fest, an den Fetzen der Balladen, unverständlich für ein Kind. Dennoch ließen sie sich aufsagen im Kopf" [«Вона міцно трималася за цю мову, що існувала раніше як чутливе слово, — за уривки балад, незрозумілі дитині. І все ж їх можна було промовляти подумки»]. Коли Клюґер промовляє вірші подумки, вони дають їй силу: "Und sie

gaben den Füßen die Kraft, stundenlang reglos im Hof bei den Appellen zu stehen" [«І вони давали ногам силу годинами нерухомо стояти на подвір'ї під час перекличок»] (с. 37–38). Доки Клюґер тримається за вірші, вони не дають їй упасти. В есеї "In der Falle" [«У пастці»] Мюллер знову припускає, що промовляння віршів утримує Клюґер у вертикальному положенні: "Mit Gedichteaufsagen im Kopf hielt sie sich aufrecht bei stundenlangen Appellen in Auschwitz" [«Промовляючи вірші подумки, вона трималася на ногах під час багатогодинних перекличок в Аушвіці»] (с. 18). Мюллер актуалізує троп фізичної сили, щоб передати рятівну роль поезії в умовах страждання й пригноблення.

В іншому фрагменті есею "In der Falle" [«У пастці»] Мюллер обговорює поезію Теодора Крамера. Вона стверджує, що поезія у Східній Європі мала особливий статус і слугувала засобом психологічного захисту. Вона пояснює, як вірші допомагали людям давати собі раду зі страхом, і активує троп сили, щоб осмислити поезію. У метафоричному плані вірші стримують страх перед репресивним режимом: "Gedichte fassen die eigene Angst in fertige, fremde Wörter" [«Вірші вміщують власний страх у готові чужі слова»] (с. 18). Фізичний характер цієї дії увиразнює силу віршів: вони здатні вміщувати страх у слова. Вірші набувають агентності й маніпулюють страхом як об'єктом, який можна вкласти у слова. Слова постають контейнерами для страху; у цьому випадку Мюллер спирається на конвенційну метафору мови як каналу. Загалом метафора каналу, персоніфікація і динаміка сил допомагають Мюллер передати своє бачення благотворної сили поезії.

Описуючи поезію Теодора Крамера в "In der Falle" [«У пастці»], Мюллер знову використовує метафоричний образ фізичної сили: австрійський поет створював собі опору завдяки римуванню: "Besessen und manisch reimte er sich einen Halt" [«Одержимо й маніакально він римував собі опору»] (с. 8). Переслідування й вигнання поета можна розуміти як фізичні сили, що тиснули на нього, тоді як поезія допомагала протистояти цим силам. Мюллер так само знаходила у віршах Крамера опору, що допомагала їй витримувати переслідування. Вона зауважує, що "ich [war] sehr oft auf die Gedichte Kramers angewiesen, sie machten und nahmen mir Angst. Sie

gaben mir Halt, ohne zu täuschen" [«я дуже часто покладалася на вірші Крамера; вони і викликали в мене страх, і забирали його. Вони давали мені опору, не вводячи в оману»] (Müller, "Die Angst kann nicht schlafen", с. 230). Рятівна сила віршів протидіє страхові Мюллер, водночас підтверджуючи його виправданість, адже вони не вводять авторку в оману. У цьому контексті вірші набувають агентності й постають як сили, що підтримують Мюллер. Отже, вона творчо використовує образ фізичної сили, пов'язаний з іменником "der Halt" [«опора»], щоб осмислити психологічний вплив поезії.

Мюллер зауважує, що вірші Теодора Крамера надають їй сили й допомагають вижити. У своєму коментарі до збірки віршів Крамера вона безпосередньо пов'язує його поезію з пережитим: "Theodor Kramers Gedichte kommen in unzähligen Gefühlslagen daher, und immer im Pulsieren des Erlebens. In meinem Kopf haben sie sich viele Jahre gesprochen und gesungen" [«Вірші Теодора Крамера звучать у безлічі емоційних регістрів і завжди пульсують пережитим. У моїй голові вони багато років звучали — промовлялися й співалися»]. Вірші персоніфіковано: вони говорять і співають, а водночас знімають із Мюллер тягар страху: "Sie haben meine Ängste, ohne zu täuschen, bestätigt und dadurch erträglich gemacht. <...> Wenn Literatur eine 'Wirkung' hat, wird es wohl das sein, was Kramers Gedichte mit mir getan haben" [«Вони підтвердили мої страхи, не обманюючи, і тим самим зробили їх стерпними. <...> Якщо література має "дію", то це, мабуть, і є те, що вірші Крамера зробили зі мною»] (Müller, "Lebensangst und Liebesgier", с. 191). Вона імпліцитно представляє страх як тягар. Підтверджуючи виправданість страху, поезія послаблює його гнітючу силу; саме це, як припускає Мюллер, і є головною функцією літератури.

Коли Мюллер обговорює пісні румунської співачки Марії Тенасе, вона дивується, як пісням удається приносити полегшення саме завдяки своїй безрадісності: "Ich habe bis heute und an mir selbst nicht verstanden, wie diese Lieder es schaffen, durch ihre Trostlosigkeit zu erleichtern" [«Я й досі не збагнула — навіть на власному досвіді, — як цим пісням удається приносити полегшення своєю безрадісністю»]. Відсутність розради конвенційно асоціюється з вагою, але в цьому фрагменті пісні Тенасе приносять легкість і допомагають

людям давати собі раду з важкими почуттями: “Über all die Jahre hab ich nicht nur an mir gemerkt, dass sie der Schwermut beikommen, ohne zu verharmlosen” [«За всі ці роки я переконалася — і не лише на власному досвіді, — що вони долають меланхолію, нічого не применшуючи»] (Müller, “Welt, Welt, Schwester Welt”, c. 241). Іменник “die Schwermut” [«меланхолія/журба»] актуалізує динаміку сил у цій ситуації, а настрій авторки постає як важкий об’єкт. Пісні дають відчуття легкості, а суперечність між здатністю пісень полегшувати стан і водночас не применшувати страждання стає продуктивним конфліктом, що породжує подальші асоціації й дає авторці змогу репрезентувати складний терапевтичний вплив мистецтва.

В автобіографічному есеї “Die rote Blume und der Stock” [«Червона квітка і палиця»] Мюллер розповідає про свій досвід роботи в дитячому садку та спостереження за впливом ідеології на малих дітей. Її жахає те, що діти знали лише партійні вірші, а з поезією, вільною від ідеології та пропаганди, їх узагалі не знайомили. Вона стверджує, що подив, викликаний поезією, захищає й дає опору, але дітей навмисно позбавили рятівної сили мистецтва: “Das Staunen, das behütet, auch wenn es verängstigt, das durch poetische Bilder zusammengefaßte Hören und Sehen, das auch dort noch Halt gibt, wo es sentimental macht — es wurde mit Absicht von ihnen ferngehalten” [«Подив, що оберігає, навіть коли лякає; сприйняття слухом і зором, поєднане поетичними образами й здатне давати опору навіть там, де робить людину сентиментальною, — усього цього дітей навмисно позбавляли»] (с. 155). Мюллер представляє цензуру в дитячому садку як зовнішню силу, що позбавляє дітей подиву, який породжує поезія, бо він міг би забезпечити захист і підтримку. Так вона змальовує похмуру картину жорсткого контролю над дітьми. Троп сили дає читачам змогу зрозуміти позитивний вплив поезії, усвідомити наслідки цензури й відчути авторчине обурення репресивною природою режиму Чаушеску.

Письмо

У своїй Ляйпцизькій поетологічній лекції 2009 року Мюллер представляє письмо як те, що дає опору й захищає авторку: “Darum nimmt einem das Schreiben ja auch die Angst, darum gibt es Halt — einen

imaginären Halt, keinen wirklichen. Halt nach innen, nicht nach außen. Aber der Halt nach innen behütet nach innen" [«Саме тому письмо й позбавляє страху; саме тому дає опору — уявну, не справжню. Внутрішню, не зовнішню. Але ця внутрішня опора й оберігає зсередини»] (с. 15). Опора є фізичною силою, що захищає «я» авторки. Хоча письмо не може захистити письменницю від зовнішніх загроз, воно стає внутрішньою опорою, що захищає її від власного страху. Страх стає внутрішньою силою, спрямованою назовні й здатною завдавати шкоди. Цей образ узгоджується з поширеною, але складною метафорою емоцій як густих рідин або газів, що тиснуть на контейнер «я»; її вперше виокремив і дослідив Золтан Кевечеш (Kövecses, *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*). Фізична сила, що захищає внутрішній простір авторки, не протистоїть зовнішнім силам пригнічення, а оберігає авторку від власного страху; він тисне на «я», імпліцитно сконструйоване як контейнер. Хоча Мюллер визнає, що опора, яку дає письмо, лише уявна, вона використовує троп сили, щоб прояснити рятівну роль письма, і в такий спосіб створює відчутний образ, безпосередньо пов'язаний із тілесним досвідом.

В автобіографічному есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] зі збірки *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] Мюллер підкреслює фізичну природу опори, яку дає письмо. Вона дивується, чому її дід записував свої щоденні покупки в книгу квитанцій для гуртових закупівель: "wie kommt er dazu, in die Rubriken für Tonnengewichte seinen winzigen, täglichen Einkauf zu notieren" [«як йому спало на думку вписувати свою крихітну щоденну покупку в графи, призначені для ваги в тоннах»] (с. 91). До експропріації майна, коли дід був заможним селянином і торговцем та робив великі закупівлі, така квитанційна книжка відповідала його потребам. У квитанційній книжці є графа для ваги, але тоннаж гуртових закупівель разюче контрастує з мізерними обсягами щоденних покупок. У графі для ваги в тоннах дід зазначає дрібні речі, які купує щодня: "Die zweite Rubrik heißt: Menge Waggons/Tonnen — und er schreibt

hinein: ‘1 Päckchen’” [«Друга рубрика називається: кількість вагонів/тонн — а він вписує туди: “1 пачка”»] (с. 91). Експропріація стала для діда тяжким приниженням і підірвала його самоповагу: “In dieser Demütigung begann mein Großvater seinen Kleinkram in die Rubriken hineinzuschreiben” [«Зазнавши цього приниження, мій дід почав вписувати в рубрики дрібні покупки»] (с. 92). Мюллер вважає, що дід почав вести ці записи, щоб чинити опір пригнобленню з боку держави: “‘Damit mir der Kopf nicht einrostet,’ sagte er. Aber er suchte Halt in dieser Praktik, die seinen Niedergang dokumentierte. In der Konfrontation mit seinem Sturz suchte er Würde” [«“Щоб голова не заіржавіла”, — казав він. Але він шукав опору в цій практиці, яка документувала його занепад. Зіткнувшись із власним падінням, він шукав гідності»] (с. 92). Державне пригнічення метафорично спричиняє занепад і падіння діда. Мюллер зображує записування покупок як невдалу спробу діда знайти фізичну опору, яка могла б зупинити його падіння. На сферу-джерело сили вказує контраст між тоннажем, передбаченим у квитанційній книжці, і реальною вагою дрібних покупок. Ця невідповідність метафорично пояснює, чому письмо зрештою не рятує діда: сили письма недостатньо, щоб зупинити падіння й підтримати його. Однак письмо все ж дає змогу бодай частково чинити опір і водночас документує занепад. Дід може зберегти свою гідність завдяки письму. Записуючи щоденні покупки, дід повсякдень знаходить опору, яка допомагає йому зберігати гідність і чинити опір пригнобленню. Письмо постає як засіб фізичного опору пригнобленню, хоча можливості такого опору обмежені.

Мюллер зауважує подібність між письмовою практикою свого діда й тим, як сама шукала опори, читаючи вірші: “Das Gedruckte der Rubriken und das, was er dann als Habenichts in Handschrift eintrug, zeigte ihm vielleicht ohne ein Wort soviel, wie mir nach dem Verhör die Dahlien im Garten zeigten. Oder soviel, wie mir die Gedichte zeigten, die ich mir aufsagte für den täglichen Halt” [«Можливо, надруковане в графах разом із тим, що він згодом, уже як злидар, вписував від руки, показувало йому без слів стільки ж, скільки мені після допиту — жоржини в саду. Або стільки ж, скільки вірші, які я проказувала собі задля щоденної опори»] (с. 92). І щоденні покупки,

і вірші можна уявити як невеликі об'єкти, що діють як окремі фізичні сили й дають щоденну підтримку — "den täglichen Halt" [«щоденну опору»] — людині під тягарем пригноблення. Письмо слугує засобом щоденного опору й силою, що допомагає людині зберегти рівновагу та не впасти під тиском пригноблення. Отже, письмо постає як сила, що уможливлює опір пригнобленню й таким чином допомагає людині вижити.

У своєму поетологічному есеї "Zehn Finger werden keine Utopie" [«Десять пальців не стануть утопією»] (1995) Мюллер конструює фігуральні сценарії, в яких фізична сила застосовується до мовних одиниць як об'єктів, щоб забезпечити виживання: "Ich will mir beim Zuhören und Lesen die Sätze behalten, die nicht einmal wissen, wo der Augenblick endet" [«Я хочу, слухаючи й читаючи, втримати для себе речення, які навіть не знають, де закінчується мить»] (с. 61). Щоб вижити, авторка тримається за деталі й окремі мовні одиниці: "Ich halte mich daran fest, daß Eugène Ionesco schreibt: 'Leben wir also. Aber man läßt uns nicht leben. Leben wir also im Detail'" [«Я міцно тримаюся за те, що Ежен Йонеско пише: "Отже, живімо. Але нам не дають жити. Отже, живімо в деталі"»] (с. 61). Мюллер тримається саме за ті речення, які не дають цілісного бачення ситуації. Речення постають суб'єктами, здатними знати й бачити. Авторка метафорично застосовує фізичну силу, щоб залишатися близько до речень і навіть перебувати всередині них. Вислів Ежена Йонеско увиразнює тісний зв'язок між життям і здатністю триматися за окремі речення та деталі в письмі Мюллер. У дослідженнях уже переконливо показано, що деталь є ключовим поняттям у її поетиці (Haines, "Leben wir im Detail", с. 109).

У Ляйпцизькій поетологічній лекції Мюллер пов'язує життя з письмом, стверджуючи, що письмо силоміць занурює авторку в саму гущу речей. Хоча письмо не полегшує життя, авторка все одно за нього чіпляється, бо воно наближає її до життя: "Auch wenn das Leben nicht einfacher wird, weil das Schreiben einen bis über die Ohren in die Tiefe der Dinge drückt, klammert man sich ans Schreiben" [«Навіть якщо життя не стає простішим, бо письмо занурює людину по самі вуха в глибину речей, вона чіпляється за письмо»] (с. 7–8). Мюллер використовує сферу-джерело сили, щоб репрезентувати зв'язок

між життям і письмом. Образ сили допомагає осмислити зусилля, потрібні для виживання завдяки письму. Отже, чіпляння за письмо позначає боротьбу за виживання.

Мовлення

У текстах Мюллер лайливе мовлення постає і стратегією виживання, і визвольною силою. Вотсон коментує, що «Мюллер вважає повсякденну румунську мову визвольною за своєю природою <...>. На відміну від мови держави, яку вона описує як цнотливу, румунська мова "в народному вжитку" постійно послуговується грубими словами» (Watson, с. 153). В есеї "Hunger und Seide. Männer und Frauen im Alltag" [«Голод і шовк. Чоловіки й жінки в повсякденні»] Мюллер розглядає румунську лайку як вияв живої мови: "Ich habe diese Sprache immer um diese Lebendigkeit beneidet" [«Я завжди заздрила життєвій силі цієї мови»] (с. 75). Обсценна лексика відсутня в мові румунської влади: "Im Wörterbuch der rumänischen Sprache kommen diese Wörter und Redewendungen nicht vor. In den offiziellen Medien, für die Zensur gehörten diese Wörter und Redewendungen in die Schublade der Pornographie" [«У словнику румунської мови цих слів і зворотів немає. В офіційних медіа цензура зараховувала ці слова й звороти до порнографії»] (с. 75). Хоча обсценні слова були заборонені для публічного вжитку, у повсякденному житті вони дарували людям особливе відчуття легкості: "Im Alltag waren diese Wörter und Redewendungen für die Menschen, die die leeren Gänge in den Blicken trugen, die einzige Leichtigkeit" [«У повсякденні ці слова й звороти були для людей, які носили в поглядах порожні коридори, одинокою легкістю»] (с. 75–76). Обсценне мовлення полегшує тягар пригноблення й допомагає людям вижити в умовах державної диктатури: "Ich glaube, sie halfen den Menschen zu überleben, den Wahnwitz von Hunger und Seide zu ertragen" [«Я думаю, вони допомагали людям вижити, витримати безумство голоду і шовку»] (с. 76). Виживання пов'язується зі здатністю нести тягар і витримувати руйнівну силу пригноблення; обсценне мовлення дає мовцеві таку змогу. Цікаво, що дослідження з когнітивної психології показує: лайка підвищує толерантність до болю (Stephens et al., с. 1056).

Мюллер представляє мовлення як силу, що допомагає Леопольдові Ауберґу, нараторові-протаґоністові роману *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»], вижити в трудовому таборі в радянській Україні. Лео зауважує, що ті в'язні, які вже не можуть плакати, ризикують стати монстрами, а єдиною силою, що не дає йому втратити ідентичність, видається мова — прощальне речення бабусі: "Man kann zum Monstrum werden, wenn man nicht mehr weint. Was mich davon abhält, falls ich es nicht längst schon bin, das ist nicht viel, höchstens der Satz: Ich weiß, du kommst wieder" [«Можна стати монстром, коли вже не плачеш. Від цього мене втримує — якщо тільки я не став монстром уже давно — небагато: хіба що речення: Я знаю, ти повернешся»] (с. 191). Стан монстра і стан людини імпліцитно концептуалізуються як контейнери. Людина є об'єктом у цій схемі. Перехід між цими станами постає як переміщення об'єкта. Речення уявляється як сила, що зупиняє рух об'єкта. Оскільки перетворення на монстра є небажаним, його не можна осмислити як рух із власної волі; отже, руйнівна сила табору примусово перетворює людину на монстра. Стабілізувальна сила мови зупиняє цей примусовий рух. Збереження ідентичності й протидія дегуманізувальній силі страждання стають можливими завдяки мові, яка діє як протидійна сила і в такий спосіб допомагає протаґоністові вижити.

Лео Ауберґ завдячує своїм виживанням мовленню. Він представляє речення "ICH WEISS DU KOMMST WIEDER" [«Я ЗНАЮ, ТИ ПОВЕРНЕШСЯ»] як рятівну силу, що зберігає йому життя. Лео пам'ятає це речення, промовлене бабусею, коли його депортували, і бере його із собою до трудового табору: "Ich habe mir diesen Satz nicht absichtlich gemerkt. Ich habe ihn unachtsam mit ins Lager genommen" [«Я не запам'ятав це речення навмисно. Я взяв його із собою до табору, сам того не помітивши»] (с. 14). Воно стає суб'єктом, який супроводжує протаґоніста: "Ich hatte keine Ahnung, dass er mich begleitet" [«Я й гадки не мав, що воно мене супроводжує»] (с. 14). Речення самостійне й діє всередині «я» оповідача: "Aber so ein Satz ist selbständig. Er hat in mir gearbeitet, mehr als alle mitgenommenen Bücher" [«Але таке речення самостійне. Воно діяло в мені сильніше, ніж усі книжки, які я взяв із собою»] (с. 14). Речення сприймається як союзник "Herzschaufel" [«серця-лопати»] і супротивник

“Hungerengel” [«янгола голоду»]: “ICH WEISS DU KOMMST WIEDER wurde zum Komplizen der Herzschaufel und zum Kontrahenten des Hungerengels” [«Я ЗНАЮ, ТИ ПОВЕРНЕШСЯ стало спільником серця-лопати й супротивником янгола голоду»] (с. 14). Отже, речення є однією із сил, що допомагають Лео вижити в трудовому таборі: “Weil ich wiedergekommen bin, darf ich das sagen: So ein Satz hält einen am Leben” [«Оскільки я повернувся, я можу це сказати: таке речення тримає людину при житті»] (с. 14). Лео зумів вижити й повернутися з табору, але приписує своє виживання не собі, а мовленню. Наділення мови суб’єктністю перетворює її із засобу комунікації на рятівну силу. Отже, мова розуміється як суб’єкт, здатний застосовувати фізичну силу до людини, щоб забезпечити її виживання. Тут метафори допомагають Мюллер показати, що мовлення здатне рятувати життя.

Висновки

Мюллер ретельно працює з лінгвістичними й концептуальними конвенціями, щоб зобразити мову як благотворну силу; водночас вона привертає увагу до фігуральної природи цієї асоціації. Вона представляє пригноблення як силу, спрямовану на жертву, тоді як поезія, письмо й мовлення діють як протидійні сили, що полегшують цей тягар. Отже, образ сили характеризує опір як здатність витримувати тягар пригноблення завдяки рівній за величиною протидійній силі. Опір уможливлює виживання, оскільки люди використовують мову, щоб захищатися від соціального пригноблення й підтримувати себе в боротьбі з ним. Мюллер також метафорично осмислює визвольний вплив мови як зняття тягаря. Мова осмислюється через образи ваги й легкості, що зазвичай асоціюються з пригнобленням і свободою. Зрештою, троп сили дає Мюллер змогу зобразити мову як засіб полегшити тягар пригноблення, чинити опір і допомагати переслідуваним дати раду стражданню та вижити.

РОЗДІЛ 4

Рятівна мова

Як письменниця, Мюллер захоплюється мовою, а як безкомпромісна політична критикиня пов'язує її з життям в умовах пригноблення. У цьому розділі я досліджую метафоричну концептуалізацію мови, здатної рятувати життя, у творчості Мюллер. Я зосереджуюся на ключових ідеях, за допомогою яких вона осмислює складний зв'язок між мовою і виживанням, і розглядаю такі сфери-джерела, як життя, дихання, терапія, захист і пожива. Через ці конкретні поняття розкривається рятівна сила мови. У Ляйпцизькій поетологічній лекції Мюллер показує масштаб цієї сили, приписуючи словам всемогутність: "Wörter können alles. Die können schikanieren und die können schonen und die können einen besetzen und die können einen leerräumen" [«Слова можуть усе. Вони можуть цькувати і можуть щадити, можуть окупувати людину і можуть її спорожнити»] (с. 51). Слова наділено здатністю і шкодити, і допомагати людям; амбівалентність їхньої сили посилюється через зіставлення дієслів "besetzen" [«окупувати / займати»] і "leerräumen" [«спорожнювати»], за аналогією з попереднім протиставленням між "schikanieren" [«цькувати / утискати»] і "schonen" [«щадити»]. Коли слова «спорожнюють» людину, це може або приносити їй полегшення, або позбавляти потрібних слів. Коли ж слова її «окуповують»,

вони можуть або допомагати добирати потрібні слова, або діяти як шкідлива фізична сила. Якщо перша опозиція — *schikanieren / schonen* [«цькувати / щадити»] — однозначно оцінює обидва полюси, то друга — *besetzen / leerräumen* [«окупувати / спорожнювати»] — протиставляє два просторові дієслова, кожне з яких метафорично позначає інший вплив. І «окупування», і «спорожнення» можуть як шкодити, так і допомагати. Розмаїття можливих асоціацій збуджує уяву слухачів і дає їм змогу самим витлумачити сказане. Мюллер пояснює цю думку: "So was haben die Wörter schon. Potentiell haben und können sie alles. Sie sind latent zu allem fähig" [«Таке у словах уже є. Потенційно вони мають і можуть усе. Латентно вони здатні на все»] (с. 51). Щоб проілюструвати всемогутність слів, Мюллер говорить не про здатність мови створювати й передавати значення або виражати емоції; натомість вона окреслює спектр дії мови між шкодою і допомогою. Далі я зосереджуся на другому полюсі цього спектра й покажу, як мова може асоціюватися з виживанням і набувати життєдайної сили.

Життя

Найочевидніше метафорична концептуалізація мови, здатної рятувати життя, виявляється тоді, коли ознаки життя мапуються на мову. Мова підтримує людське життя або сама постає як життя. Відчуття того, що людина жива, пов'язується з текстом, а виживання набуває текстового виміру. Життя як сфера-джерело наділяє мову ознаками людського існування. Тексти можуть постати як людське тіло, істота, здатна відчувати, або суб'єкт, здатний ухвалювати рішення, сприймати й діяти. Письмо можна уявити як спосіб проживати життя з усіма його тілесними проявами. Мюллер вибудовує мапування між життям і мовою, щоби показати, як мова може допомагати пригнобленим вижити.

Вона уявляє мову як суб'єкт, що може або рятувати, або вбивати: "Sie [Sprache] kann sich mit allem verbünden. Sie kann auch töten, sie kann retten, in einer Situation, in der es auf das richtige Wort ankommt" [«Вона [мова] може вступити в союз із будь-чим. Вона може і вбивати, і рятувати — у ситуації, коли все залежить від правильного слова»] (Beyer, с. 131). Мюллер не має ілюзій і не стверджує,

що мова завжди може рятувати людські життя за будь-яких обставин і попри будь-які небезпеки. Письменниця окреслює межі сили мови: її твердження залежить від конкретної ситуації й від того, що саме розуміти під виживанням.

Мюллер припускає, що солдати на війні співають, щоб урятувати своє життя: "Ich dachte mir oft, daß Armeen so viele Lieder brauchen, weil die einzelnen Soldaten um ihr Leben singen, gegen den Tod" [«Я часто думала, що арміям потрібно так багато пісень, бо окремі солдати співають, аби врятувати своє життя від смерті»] (Müller, "In der Falle", с. 21). Через зіставлення пісень зі смертю Мюллер підкреслює відчутність і надзвичайну силу мови. Якщо солдати можуть наділяти мову рятівною силою, бо відчайдушно потребують надії й будь-якої миті можуть утратити життя, то письменники можуть удатися до зворотного мапування й пов'язати життя з мовою, без якої не можуть творити.

У критичних есеях Мюллер поезія вирізняється серед інших різновидів мови, що рятує життя. В есеї "Und noch erschrickt unser Herz" [«І ще здригається наше серце»] (1995) вона згадує, як вірш Сари Кірш допоміг їй вижити в диктаторській Румунії: "In meinem Zimmer in Rumänien <...> klebte jahrelang ein Gedicht am Schrank. Sarah Kirsch hatte es in der DDR geschrieben" [«У моїй кімнаті в Румунії <...> роками висів приклеєний до шафи вірш. Сара Кірш написала його в НДР»] (с. 34). Вірш стає для Мюллер запорукою виживання, а саме виживання вона уявляє спершу як плин часу, а потім як контейнер, закриття якого позначає смерть: "Dieses Gedicht garantierte mir, daß ein Tag nach dem anderen kommt, daß dieses Drecksleben nicht zuschnappt und weg ist" [«Цей вірш гарантував мені, що один день наставатиме за іншим, що це паскудне життя не захлопнеться і не зникне»] (с. 35). Конкретні поняття допомагають Мюллер передати раптовість смерті. Коли життя постає як контейнер, він може раптово зачинитися, а життя — уявлене як предмет усередині нього — миттєво зникнути. Контейнер, що закривається, можна розглядати як пастку; у такому разі поезія метафорично рятує авторку від пастки. Відкритий контейнер водночас асоціюється зі свободою, яку поезія гарантує своєму читачеві. Завдяки поезії життя не затьмарене певністю смерті: "Und noch erschrickt unser Herz wurde

zur Garantie, daß der Tod noch nicht beschlossene Sache ist" [«"І ще здригається наше серце" стало запорукою того, що смерть іще не стала доконаним фактом»] (с. 35). Поезія постає як запорука життя. Цей образ повторюється в кількох творах Мюллер і є складником вказаної метафоричної концептуалізації.

В есеї "Mein Kleid bringt die Post zurück" [«Моя сукня повертає пошту»] поезія стає середовищем існування для покійних друзів поетки: "Freunde, die es nicht mehr gibt, geistern als Initialen durchs Gedicht. Eine Behutsamkeit zieht sie zu sich, eine Scheu vor der Preisgabe des Namens, ein Geheimnis, in dem die Liebe noch Platz hat" [«Друзі, яких уже немає, блукають віршем примарами у вигляді ініціалів. Їх притягує до себе обережність — острах назвати ім'я, таємниця, в якій іще є місце для любові»] (с. 56). Вірші дають людям друге життя й захищають їх. Однак ця сила суто метафорична: таке образне виживання в наведеному уривку ефемерне. Для Мюллер читання віршів стає засобом виживання, бо дає читачеві змогу уявити альтернативне існування й відчути зв'язок з іншою людиною.

Мюллер наділяє читання рятівною силою. У романі *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»], написаному від третьої особи, протагоністка пояснює своєму коханому, як пам'ять змінює речення, що залишаються з нами після читання художніх творів: "Man verändert diese Sätze, man macht sie so, wie man selber ist, sagte Irene. Man glaubt, man kann von diesen Sätzen leben, weil sie waghalsig sind" [«Людина змінює ці речення, робить їх такими, якою є сама, — сказала Ірене. — Вона вірить, що може жити завдяки цим реченням, бо вони відчайдушні»] (с. 99). Речення з'являються як істоти, наділені внутрішніми станами. Мова може постати як причина жити, а речення — як те, що допомагає вижити. Водночас ці речення формуються як пластичний матеріал, який читач може змінювати. Речення змінюються не лише в пам'яті, а й у процесі читання; отже, читання і пам'ять стають творчими й рятівними процесами, що дають читачеві змогу мовно й концептуально вибудовувати та підтримувати власне «я».

В автобіографічному й поетологічному есеї "Lalele, Lalele, Lalele oder Das Leben könnte so schön sein wie nichts" [«Лалеле, лалеле, лалеле, або Життя могло б бути прекрасним, як ніщо»] Мюллер поєднує читання й життя, спираючись на подібність написання відповідних

німецьких слів: “In meinem Fall könnte man statt LESEN immer LEBEN sagen, es ändert sich sowieso nur ein Buchstabe” [«У моєму випадку замість LESEN [читати] завжди можна було б сказати LEBEN [жити], адже різниця лише в одній літері»] (с. 80). Мінімальна відмінність у написанні метафорично переноситься на значення. У такий спосіб Мюллер імпліцитно подає читання як спосіб життя. В умовах пригноблення читання може давати волю уяві й допомагати вижити. Цікаво, що цю метафоричну концептуалізацію можна обернути навспак, адже фрагмент не дає змоги визначити, що є сферою-джерелом — життя або читання. Якщо життя розуміється як читання, воно стає менш відчутним і тілесним. І навпаки, читання, уявлене як форма життя, стає відчутнішим і тісніше пов’язаним із тілесним досвідом. Ця двозначність дає читачеві змогу по-своєму осмислити зв’язок між життям і читанням.

У романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] Мюллер описує сюрреалістичну сцену на березі річки, де двоє рибалок нерухомо стоять і мовчать: “Die Angler stehen reglos, wenn sie schweigen. Wenn sie nicht miteinander reden, leben sie nicht. Ihr Schweigen hat keinen Grund, nur daß die Wörter stocken” [«Рибалки стоять нерухомо, коли мовчать. Коли вони не говорять один з одним, вони не живуть. Їхнє мовчання не має іншої причини, крім того, що слова застрягають»] (с. 39). Мовчання постає як відсутність життя. Метафора передає позірну неживість людей і підкреслює фантасмагоричну природу сцени. У цьому виразному образі мовлення імпліцитно асоціюється з життям.

Захист

Мюллер показує, як мова може захищати авторку, читачів і персонажів від соціального пригноблення. Фрейм захисту охоплює ситуації, коли людина чи предмет залишаються цілими й неушкодженими завдяки протидії, яка нейтралізує руйнівний зовнішній або внутрішній вплив. Захист також можна уявити як поверхню або щит, що оберігає від пошкодження чи травми, яких може завдати небезпечний предмет або жива істота.

У Ляйпцизькій поетологічній лекції Мюллер висловлює переконання, що точність у письмі може її захистити: “Ich glaube, Genauigkeit

ist Selbstschutz" [«Я вважаю, що точність — це самозахист»] (с. 24). Точність може захистити її, допомагаючи якомога повніше усвідомлювати себе й уважно спостерігати за собою та довкіллям. Захист постає як одяг, витканий зі спостереження за світом і собою: "Man schützt sich, indem man sich soviel wie möglich bewußtmacht. Dadurch wird man eingekleidet in Beobachtung, auch in Selbstbeobachtung" [«Людина захищається тим, що намагається усвідомити якомога більше. Завдяки цьому вона огортає себе спостереженням, зокрема й самоспостереженням»] (с. 24). Мюллер розглядає точність як реакцію на небезпеку: "Ich habe die Genauigkeit als Reaktion auf Gefahr und sogar auf Gefährdung empfunden" [«Я сприймала точність як реакцію на небезпеку й навіть на перебування під загрозою»] (с. 24). Вона виробляє техніку письма, яка допомагає протистояти небезпекам пригноблення й виживати. Водночас ця техніка захищає авторку, утворюючи захисний покрив і протидіючи поневоленню.

В есеї "Cristina und ihre Attrappe" [«Крістіна та її муляж»] Мюллер розповідає, як один із її західних друзів уважав мовчання способом захисту: "Rolf Michaelis wollte uns 'schützen' und schrieb über die Attacke gegen ihn erst nach unserer Ausreise" [«Рольф Міхаеліс хотів нас "захистити" і написав про напад на нього лише після нашого виїзду»] (с. 27). Після публікації збірки *Niederungen* [«Низовини»] Міхаеліс хотів узяти інтерв'ю в Мюллер для *Die Zeit*. Коли він приїхав до Румунії, щоб зустрітися з нею, таємна поліція жорстоко його побила, але він вирішив мовчати про це, доки Мюллер не виїхала з Румунії. Міхаеліс вважав, що його мовчання про напад на нього мало захистити Мюллер та інших румунських авторів.

Коли Мюллер допитувала таємна поліція, односкладові заперечні відповіді були неефективними і не давали жодного захисту від насильства: "Das Wort NEIN wäre naheliegend, es könnte und müßte zur Verteidigung immer wieder gesagt werden. Doch bei der Verteidigung ist NEIN das dümmste Wort" [«Найочевидніше було б раз у раз казати на свій захист NEIN [НІ]. Але для захисту NEIN [НІ] — найдурніше слово»] (Müller, *Der Fremde Blick*, с. 18). Це слово надто коротке й дає допитувачеві змогу й далі розгортати звинувачення: "Es ist zu kurz, es verliert sich und läßt den Ankläger nicht aufhorchen" [«Воно надто коротке, губиться й не змушує обвинувача прислухатися»] (Müller,

Der Fremde Blick, с. 18). Мовлення може захистити людину, але одного слова замало, тож така відповідь стає програшною стратегією, тобто протилежністю захисту. Мюллер імпліцитно припускає, що коротке слово «ні» шкодить людині: "NEIN ist beim Verhör das Gegenteil von Verteidigung, der Beschuldigte hat sich aufgegeben und läßt die Anklage über sich rollen, wenn er NEIN sagt, statt zu reden" [«NEIN [НІ] на допиті є протилежністю захисту; обвинувачений здався і дозволяє обвинуваченню котитися по собі, коли каже NEIN [НІ] замість того, щоб говорити»] (Müller, *Der Fremde Blick*, с. 18). Звинувачення перекочуються через жертву, наче хвилі, а розгорнута відповідь могла б стати силою чи дамбою, що їх зупинила б. Отже, мовлення постає як фізичний захист від руйнівної сили допиту.

Порівнюючи свою літературну мову з мовленням під час допиту в таємній поліції, Мюллер пов'язує останнє із захисною функцією шкіри: "Darum ging es, aber nicht um Schreibsprache, sondern um das Retten der Haut, Schutzsprache" [«Ішлося саме про це, але не про мову письма, а про те, щоб урятувати власну шкуру, — про захисну мову»] (Müller, *Lebensangst und Worthunger*, с. 38). Метафорична концептуалізація "Schutzsprache" [«захисної мови»] ґрунтується на понятях-джерелах шкіри й фізичного захисту тіла. Мова метафорично рятує їй шкуру, тобто захищає жертву державного пригноблення.

Наратор-протагоніст роману *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] вважає, що в радянському трудовому таборі мова не здатна його захистити. Лео Ауберґ безпорадно усміхається, коли зустрічає Феню, жінку, яка роздає в таборі їжу: "Den Mund ließ ich offen, dass Fenja meine Zähne lächeln sieht. Man lächelte notgedrungen und grundsätzlich, echt und falsch in einem lächelte man, wehrlos und hinterhältig, um sich Fenjas Gunst nicht zu verscherzen" [«Я залишив рот відкритим, щоб Феня бачила, як мої зуби усміхаються. Доводилося усміхатися з необхідності й за будь-яких обставин — щиро й удавано водночас, беззахисно й підступно, аби не втратити Фенину прихильність»] (с. 108). За інших обставин усмішка могла б його захистити, але в таборі це неможливо: "Man kann sich nicht schützen, weder durchs Schweigen noch durchs Erzählen. Man übertreibt im Einen wie im Anderen, aber DA WAR ICH gibt es in beidem nicht" [«Людина не може себе захистити ні мовчанням, ні розповіддю. І в одному, і в другому вона перебільшує, але DA WAR

ІСН [ТАМ БУВ Я] немає ні в одному, ні в іншому»] (с. 294). Лео травмований досвідом примусової праці й голоду, а мова майже не полегшує його страждань: оскільки ані мовлення, ані мовчання не можуть його захистити, шкода неминуча.

Терапія і медицина

Цілющі властивості не притаманні мові самі по собі, а виникають унаслідок її метафоричної концептуалізації. Мова не може буквально загоювати рани, але її позитивний вплив можна осмислити метафорично.

Психотерапевти, які лікують пацієнтів за допомогою словесної взаємодії, розглядають терапію як мову. Майкл Вайт і Девід Епстон, наприклад, розгортають метафору терапії як письма в *Narrative Means to Therapeutic Ends* [«Наративні засоби для терапевтичних цілей»] (1990). Автори усвідомлюють, що вибудовують аналогію між двома поняттями в межах соціальних наук (White & Epston, с. 5). Вони стверджують: якщо дослідники у сфері соціальних наук можуть розглядати людське життя як текст, тоді текст стає складником, що формує людину: «Якщо ми визнаємо, що люди впорядковують свій досвід і осмислюють його, перетворюючи на оповідь, а втілюючи ці історії, виражають окремі аспекти пережитого, то звідси випливає, що ці історії мають конститутивну силу — формують життя і стосунки» (White & Epston, с. 12). Отже, терапію можна «вписати в контекст наративного способу мислення» (White & Epston, с. 83). Терапія розглядається як переповідання й переписування життєвих історій: «прийнятним результатом було б виявлення або створення альтернативних історій, які дають людям змогу втілювати нові значення й відкривають бажані можливості — значення, що видаватимуться людям кориснішими, задовільнішими й відкритішими» (White & Epston, с. 15). Психотерапію осмислено через конкретнішу ідею письма, що дає авторам змогу розглядати складну й багатогранну практику крізь призму дискурсивної теорії соціальних наук.

Хоча метафора терапії як письма продуктивна в соціальному й культурному контексті, медицину у звичному розумінні навряд чи можна осмислювати як мову або текст, адже вона має справу з конкретним людським тілом. Саме зв'язок медицини з тілом

лежить в основі уявлення про мову як терапію: терапія стає сферою-джерелом, через яку осмислюють мову. Отже, принцип односпрямованості, або асиметрії, метафори залишається чинним — «терапія як мова» не тотожна «мові як терапії» (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 55), — але обидва поняття, терапія і мова, можуть пояснювати одне одного залежно від контексту.

Беатрікс Буссе проаналізувала концептуалізацію письма як медицини в межах теорії концептуального блендингу. Ця теорія, розроблена Жилем Фоконьє і Марком Тернером, описує як буквальні, так і фігуральні зв'язки через блендовані простори, емерджентну структуру й концептуальну інтеграцію: «Концептуальна інтеграція лежить в основі уяви. Вона поєднує вхідні простори, вибірково проєктує їх у блендований простір і породжує емерджентну структуру завдяки композиції, доповненню й розгортанню в бленді» (Fauconnier & Turner, с. 89). Моніка Флудернік пояснює, що вона уможливлює «функціональне перенесення загального патерну, який можна простежити і у сфері-джерелі, і у сфері-цілі, що зумовлює їхній блендинг, у якому аспекти обох сфер починають зливатися в нове ціле» (Fludernik, с. 4). Буссе досліджувала романи американського письменника Пола Остера й стверджує, що метафора вплинула на їхню наративну структуру. Обґрунтовуючи теоретичні засади аналізу, вона поєднує у бленді сферу-джерело і сферу-ціль: «Простір, що виникає внаслідок блендингу змісту цілі й джерела, є надзвичайно творчим та ідіосинкратичним завдяки багатозначності понять письма й медицини» (Busse, с. 184). Для Буссе блендинг письма і медицини структурує низку понять. Цей опис спирається на метафоричне міркування, бо бленд у такий спосіб використовується як сфера-джерело для структурування різних сфер-цілей: «Бленд WRITING IS MEDICINE [ПИСЬМО — ЦЕ МЕДИЦИНА] структурує процеси осмислення ідентичності, в яких задіяні психологічні аспекти зцілення, психічних розладів, трансформації та задоволення, а також суто фізичний досвід. Крім того, він структурує процес нарації, тобто діяльність письма. Зрештою, він структурує продукт письма, який стосується читача» (Busse, с. 184). Твердження, що бленд структурує процес нарації і сам текст, безпосередньо вказує на напрям міркування: конкретніше поняття медицини структурує абстрактніше поняття письма.

Метафора мови як медицини залучає певний фрейм, що охоплює взаємини між лікарем і пацієнтом. Письменниця, читачі або персонажі можуть поставати в ролі пацієнта, тоді як мову можна розуміти як ліки, лікаря або терапію. Натомість у ролі лікаря може поставати письменниця чи мовець. Мюллер рідко використовує фрейм медицини для прояснення рятівної сили мови, бо медицина мала суперечливі конотації в умовах державного контролю й пригноблення. Медичні установи та лікарі служили режимові й замість допомоги могли завдавати людям шкоди. У творах Мюллер персонажі часто бояться лікарів або не довіряють їм. У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»], наприклад, наратор-протагоніст пояснює, що влада жорстоко поводилася з в'язнями радянського трудового табору: "Medizin war bei den Russen nur ein halbgutes Wort" [«Медицина в росіян була лише наполовину добрим словом»] (с. 161). У романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] поява лікаря змушує присутніх замовкнути й викликає страх: він має оглянути тіло другорядного персонажа, який наклав на себе руки: "Das Schweigen verzerrte jedes Gesicht, als hätte der Arzt den Tod mitgebracht" [«Мовчання спотворило кожне обличчя, ніби лікар приніс із собою смерть»] (с. 52). Негативне зображення лікарів — один із мотивів у творах Мюллер. Її недовіра до державної системи охорони здоров'я, співучасної у злочинах режиму, особливо у зв'язку з абортами (Müller, "Tod oder Knast oder Kinder") і фіксацією причини смерті жертв тоталітарного режиму (Müller, "Lügen haben kurze Beine — die Wahrheit hat keine", с. 111), може пояснювати, чому вона рідко пов'язує мову, що рятує життя, з медициною.

Протагоніст роману *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] розповідає, як йому доводилося добирати інші назви для отруйних речовин, щоб зробити їх нешкідливими: "Man musste im Schrott Namen suchen und im Kopf angenehme Wörter finden gegen das Gift, weil man spürte, dass diese Substanzen ihre Attacken fortsetzen und ihr Komplott auch gegen uns Internierte richten" [«Серед брухту треба було шукати назви, а в голові — приємні слова, які протидіяли б отруті, бо ми відчували, що ці речовини не припиняють нападів і спрямовують свою змову й проти нас, інтернованих»] (с. 183). Слова постають як речовини: приємні слова стають корисними речовинами,

що нейтралізують отруйні хімікати. Примусова праця так само постає як отруйна речовина, а тому приємні слова стають словесною заміною травматичного досвіду: “Und gegen unsere Zwangsarbeit. Auch für die Zwangsarbeit hatten die Russen und die Rumänen schon zu Hause auf der Liste ein angenehmes Wort gefunden: WIEDERAUFBAU. Dieses Wort war entgiftet” [«І проти нашої примусової праці. Для примусової праці росіяни й румуни ще вдома знайшли у списку приємне слово: ВІДБУДОВА. Із цього слова було виведено отруту»] (с. 183). Мюллер виділяє слово “Wiederaufbau” [«відбудова»] і уявляє його як знешкоджену речовину, позбавлену отрути. Однак дієвість такого перейменування сумнівна, бо реальний досвід суперечить назві.

Розповідаючи про повсякденний опір державному пригнобленню в Румунії за диктатури Чаушеску, Мюллер пише, що люди вигадували жарти, аби протистояти державному насильству. Вона наділяє жарти лікувальними властивостями: “Witze sind entstanden, die keine sind, die beim Aussprechen den Schmerz zwischen den Worten schlucken, bevor ein Satz entsteht. Witze, die Angst zeigen und verstecken” [«Виникли жарти, які насправді не були жартами: під час промовляння вони ковтали біль між словами ще до того, як складалося речення. Жарти, що водночас показували і приховували страх»]. Жарти набувають суб’єктності й діють як живі істоти. Вони полегшують біль і допомагають мовцям давати собі раду зі страхом. Жарти можна розуміти як анестетик, що діє, поглинаючи біль. Біль постає як предмет, який можна проковтнути. Образ мовлення як ліків — лише одна грань цього значення; складність цілющої мови розкривається через низку понять, доступних для інтерсуб’єктивного розуміння. Право вигадувати жарти про режим мають лише ті, хто найбільше від нього постраждав: “Diese Sätze dürfen und können nur die erfinden, die neben dem Tod gestanden sind” [«Лише ті, хто стояв поруч зі смертю, мають право й можуть вигадувати ці речення»] (Müller, “Soldaten schossen in die Luft — die Luft war in den Lungen”, с. 121). Це означає, що мова тісно пов’язана з виживанням, бо допомагає жертвам протистояти режимові, давати собі раду зі страхом і втамовувати біль.

В есеї “Ist aber jemand abhandengekommen, ragt aber ein Hündchen aus dem Schaum” [«Але якщо хтось зник, то з піни стирчить песик»] Мюллер обговорює поезію Оскара Пастіора й розгортає витончену

метафоричну характеристику одного з його віршів, подаючи його спершу як матеріальний предмет, а потім як людину — точніше, аптекаря: “Dies Gedicht war damals und ist bis heute das, was ich gerade bin: Fabriktag oder Zugfahrt, Streit oder Schuhladen, U-Bahn-Schacht oder Supermarkt. Dies Gedicht ist nervös, es steht mit dem Rücken zur Wand, mit der Nase im Nichts. Es bittet von vorgestern und für übermorgen um einen Ausweg. Das nervöse Gedicht hat mich gelesen, taxiert und festgestellt, dass ich, um nicht aus dem Verstand zu gehen, etwas Nervöses brauche. Mit Apothekerhand hat dies Gedicht die Genauigkeit eines Rezepts befolgt und seine Nervosität an der meinen dosiert” [«Цей вірш тоді був і досі залишається тим, чим я є саме тепер: фабричним днем або поїздкою потягом, сваркою або взуттєвою крамницею, шахтою метро або супермаркетом. Цей вірш нервовий: він стоїть спиною до стіни, уткнувшись носом у ніщо. Ще від позавчора він просить виходу на післязавтра. Нервовий вірш прочитав мене, оцінив і визначив: щоб не збожеволіти, мені потрібне щось нервове. З аптекарською точністю цей вірш дотримався рецепта й відміряв свою нервовість відповідно до моєї»] (с. 153–154). Мюллер ототожнює себе з віршем. Вірш і авторка набувають ознак фізичних об’єктів і процесів. Вірш набуває тілесності й почуттів; йому приписано частини людського тіла. Він благає про вихід зі скрутного становища: просторовий образ допомагає осмислити стан пригнобленння. Вірш перетворюється на людину, яка читає Мюллер як книжку й добирає ліки для її стану. Авторка використовує фрейм терапії, де вірш виконує роль аптекаря, який ретельно дотримується рецепта й відмірює точну дозу ліків для пацієнтки. Мюллер постає в ролі пацієнтки; її нервовість — це хвороба, а нервовість вірша — ліки. Отже, вірш поєднує ролі аптекаря, ліків і навіть хвороби. Мюллер використовує метафоричну концептуалізацію мови як медицини, щоб продемонструвати цілющий вплив поезії й прояснити її роль в опорі авторки пригнобленню та її виживанні за диктатури. Спираючись на тілесний досвід, Мюллер показує поезію як силу, здатну змінювати людину й лікувати її. Читач може співпереживати письменниці завдяки використанню конкретних образів. Мюллер вибудовує складну мережу асоціацій, яку читач може по-своєму перебудовувати, осмислюючи роль мови в обставинах пригнобленння.

Мюллер, коли обговорює пісні, привласнені нацистським режимом, показує, як мова може бути отрутою і водночас ліками. Спершу пісні уявляються як заражені речовини: “Lieder, die man bis heute nicht mehr singen kann, weil sie kontaminiert sind. Sie wurden planmäßig eingebaut in Hitlers Raub und Mord, mitgenommen ins Verbrechen der Soldaten” [«Пісні, які досі не можна співати, бо вони контаміновані. Їх планомірно вплели в гітлерівські грабунки й убивства; солдати брали їх із собою на злочини»] (Müller, “Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst”, c. 33). Якщо для Мюллер і суспільства ці пісні токсичні, то для німецьких ветеранів вони є ліками: “Und für die mittlerweile gealterten Kriegskameraden der Wehrmacht und der SS waren sie 40 Jahre später, und im tiefsten Sozialismus und im abgelegensten Kaff, immer noch Balsam für die Erinnerung” [«А для вже постарілих бойових побратимів із вермахту й СС вони через 40 років, у найглибшому соціалізмі й у найвіддаленішій глушині, усе ще були бальзамом для пам’яті»] (Müller, “Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst”, c. 33). Пісні дають ветеранам змогу згадувати молодість без жодного каяття за минуле. Самі собою пісні нейтральні й здаються безневинними (Müller, “Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst”, c. 33), але вони також є бальзамом для пам’яті злочинців. Слово “Balsam” [«бальзам»] має в цьому фрагменті негативну конотацію, бо ті самі пісні є отруйними для авторки. Мюллер концептуалізує пісні як контаміновані речовини, щоби показати, як минуле може зробити мову непридатною до етично відповідального вжитку. Вона за допомогою конкретних понять формулює етику мововжитку й обґрунтовує негативне ставлення до контамінованих пісень. А ще використовує метафору не як прикрасу, а як суттєву частину аргументу, і це підтверджує тезу Лакоффа і Джонсона про фундаментальну роль метафори в людському міркуванні (Lakoff & Johnson, *Metaphors We Live By*).

Мюллер рідко використовує медицину для пояснення рятівної сили мови, бо відводить лікарям неоднозначну роль; вона не довіряла їм за режиму Чаушеску й усвідомлювала їхню співучасть у злочинах диктатури. Крім того, загалом вона значно частіше пише про те, як мова ранить, а її зосередженість на травмі й стражданні може пояснювати, чому вона рідше вдається до метафоричної концептуалізації мови як медицини й терапії. Нарешті, вона уявляє

мову і як отруйну речовину, і як ліки, що свідчить про її амбівалентне ставлення до терапії та мови: обидві можуть і шкодити, і допомагати людям.

Пожива

Мюллер розкриває рятівну силу мови, метафорично осмислюючи її як поживу й звертаючись до досвіду голоду (Suren, с. 153). З еволюційного погляду здатність відчувати голод виникла значно раніше за мову; це конкретний досвід, безпосередньо пов'язаний із тілом. Тому голод є продуктивною й значущою сферою-джерелом для осмислення мови.

У Нобелівській лекції Мюллер осмислює життєвий голод як словесний. Спершу мовлення постає як форма опору режимові: "Ich habe in der Diktatur viel geredet, meistens weil ich mich entschlossen hatte, die Trompete nicht zu blasen" [«За диктатури я багато говорила, здебільшого тому, що вирішила не сурмити»] (с. 18). Однак таке мовлення мало для авторки тяжкі наслідки: "Meistens hat das Reden unerträgliche Folgen gehabt" [«Здебільшого те, що я говорила, мало нестерпні наслідки»] (с. 18). Письмо натомість давало їй змогу мовчати й уникати відкритого протистояння режимові. Тому Мюллер пише, що письмо починається з мовчання: "Aber das Schreiben hat im Schweigen begonnen, dort <...>, wo ich mit mir selbst mehr ausmachen mußte, als man sagen konnte" [«Але письмо почалося в мовчанні, там <...>, де мені доводилося самій осмислювати більше, ніж можна було висловити»] (с. 18). Пережите вже неможливо було висловити усно, тож письмо стало для Мюллер способом осмислити травматичну реальність: "Das Geschehen war im Reden nicht mehr zu artikulieren. Höchstens die äußeren Hinzufügungen, aber nicht deren Ausmaß. Dieses konnte ich nur noch stumm im Kopf buchstabieren, im Teufelskreis der Wörter beim Schreiben" [«Те, що відбувалося, вже неможливо було висловити усно. Хіба що зовнішні подробиці, але не весь їхній масштаб. Його я могла лише мовчки відтворювати в голові, літера за літерою, — у диявольському колі слів під час письма»] (с. 18). Страждання й переслідування породжують страх смерті, на який Мюллер відповідає життєвим голодом. Життя постає як їжа; ця асоціація метонімічна й водночас метафорична. Їжа необхідна для життя,

проте авторка змінює напрям причинно-наслідкового зв'язку: саме життя стає їжею, якої прагне людина. Життєвий голод перетворюється на словесний; мова стає поживою, що підтримує життя: "Ich reagierte auf die Todesangst mit Lebenshunger. Der war ein Worthunger" [«На страх смерті я відповіла життєвим голодом. То був словесний голод»] (с. 18).

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] мова асоціюється з їжею. Слова, що позначають їжу, названі "Hungerwörter" [«словами голоду»] і пов'язані з конкретним досвідом голоду в радянському трудовому таборі: "Es gibt stumme und laute Hungerwörter, so wie es am Hunger selbst das Heimliche und das Öffentliche gibt. Hungerwörter, also Esswörter, beherrschen die Gespräche, und man bleibt doch allein. Jeder isst seine Wörter selbst. Die anderen, die mitessen, tun es auch für sich selbst" [«Є німі й гучні слова голоду, адже в самому голоді приховане й публічне. Слова голоду, тобто слова їжі, панують у розмовах, але людина однаково залишається на самоті. Кожен сам їсть свої слова. Інші, які їдять разом із ним, теж їдять лише для себе»] (с. 158). Мюллер осмислює комунікацію через голод. Публічний аспект голоду відповідає мовленню, тоді як приватний характер голоду у сенсі тілесного досвіду співвідноситься з мовчанням. Попри те, що про голод говорять, він є приватним досвідом, і тому кожен у таборі "isst seine Wörter selbst" [«їсть свої слова сам»]; у цій ситуації стражданням неможливо поділитися. Уявну їжу, створену мовою, кожен також споживає окремо, тож нею неможливо поділитися. Прикметно, що у голодних людей слова викликають яскраві образи їжі: слова стають їжею й набувають смаку: "Jedes Hungerwort ist ein Esswort, man hat das Bild des Essens vor Augen und den Geschmack am Gaumen. Hungerwörter oder Esswörter füttern die Phantasie. Sie essen sich selbst, und es schmeckt ihnen. Man wird nicht satt, ist aber wenigstens beim Essen dabei. Jeder chronisch Hungrige hat seine eigenen Präferenzen, seltene, häufige und ständige Esswörter. Jedem schmeckt ein anderes Wort am besten" [«Кожне слово голоду є словом їжі: перед очима постає їжа, а на піднебінні відчувається її смак. Слова голоду або слова їжі живлять уяву. Вони їдять самі себе, і їм це смакує. Не насичуєшся, але принаймні береш участь у трапезі. У кожного, хто постійно голодує, свої вподобання: рідкісні,

часті й постійні слова їжі. Кожному найбільше смакує своє слово»] (с. 157). Слова стають поживою для думки, і, оскільки вони мають різні смаки, люди віддають перевагу різним словам. Крім того, слова персоніфіковано: їм приписано здатність «їсти самих себе»; у такий спосіб Мюллер створює складну метафору, в якій різні грані голоду мапуються на аспекти комунікації. Водночас метафору можна обернути, і комунікація, своєю чергою, може допомагати осмислити голод: мовчання і мовлення, наприклад, допомагають зрозуміти, чому голод є і публічним, і приватним досвідом. Отже, Мюллер тісно пов'язує мову з їжею, коли люди потерпають від голоду.

Голод часто є наслідком бідності; Мюллер переосмислює цей зв'язок у своєму образі мови: "Diese Armut war nicht nur Hunger im Magen. Sie war auch Hunger als Lebensgefühl. Hunger nach Sätzen und Gesten. Nach lautem Sprechen. Hunger nach Lachen. Hunger nach Lärm, den das Leben macht" [«Ця бідність була не лише голодом у шлунку. Вона була й голодом як життєвідчуттям — жагою до речень і жестів, до гучного мовлення, сміху й шуму, який творить життя»] (Müller, "Hunger und Seide. Männer und Frauen im Alltag", с. 66). Якщо мова метафорично створює життя, то бідність може спричиняти голод через відсутність мови. Мова постає як їжа: її нестача породжує голод і стає ознакою бідності.

Троп смаку допомагає Мюллер виразити свою емоційну реакцію на мову. В одному з інтерв'ю вона пояснює своє ставлення до румунської мови: "Als ich die Sprache gelernt habe, war ich schon 15, es war, als würde ich sie essen. Sie hat mir geschmeckt, ich kann es nicht anders sagen" [«Коли я почала вивчати цю мову, мені вже було п'ятнадцять; мені здавалося, ніби я її їм. Вона мені смакувала, я не можу сказати інакше»] (Beyer, с. 130). Вона осмислює вивчення другої мови як споживання їжі; отже, завдяки власному чуттєвому досвіду читачі можуть зрозуміти її переживання.

В есеї "Der König verneigt sich und tötet" [«Король вкланяється і вбиває»] Мюллер осмислює письмо через смак. Слова, які вона вирізає з друкованих видань, можуть випадково римуватися: "Es waren Worte, die einander kennenlernten, weil sie sich den Ort, wo sie lagen, teilen mußten. Ich konnte sie nicht wegjagen und kam auf den Geschmack des Reimens" [«Це були слова, які знайомилися одне

з одним, бо мусили ділити місце, де лежали. Я не могла їх прогнати й відчула смак до римування»] (с. 56). Мюллер метафорично відчуває смак до римування, коли знаходить слова, що римуються. Конвенційний образ смаку пояснює, що спонукало її почати створювати вірші-колажі: якщо римування має смак, тоді письмо стає їжею, а мова асоціюється з їжею. Смак як сфера-джерело для осмислення абстрактних ідей добре усталений у повсякденній мові, наприклад у вислові "auf den Geschmack kommen" [«увійти у смак»], але усталеність не позбавляє його пояснювальної сили. Крім того, троп мови як їжі легко розпізнати, бо Мюллер створює розгорнуту метафору, яка персоніфікує слова, — "Worte, die einander kennenlernten" [«слова, які знайомилися одне з одним»] — і в такий спосіб висуває на передній план фігуральне значення тексту.

Смак як сфера-джерело для осмислення мови й літератури — повторюваний мотив у творчості Мюллер. У цій концептуальній рамці любов до мови постає як любов до її смаку; отже, германісти стають "die Feinschmecker der Analyse" [«гурманами аналізу»] (Müller, "Ist aber jemand abhandengekommen", с. 164). Поєднання фреймів їжі й вивчення мови дає читачам зрозуміти, що германісти отримують задоволення від мовного аналізу.

В есеї "Zehn Finger werden keine Utopie" [«Десять пальців не стануть утопією»] Мюллер імпліцитно концептуалізує слово "utopisch" [«утопічний»] як їжу: "Und da haben wir noch das Adjektiv 'utopisch'. Es gibt sich ohne den gelehrten Beigeschmack noch ungespreizter für alles her, was uns beim Turnen aus dem Haar, dem Hemd, der Tasche oder aus dem Herzen fällt" [«Залишається ще прикметник "утопічний". Позбавлений ученого присмаку, він ще природніше пасує до всього, що під час гімнастики випадає з нашого волосся, сорочки, кишені чи серця»] (с. 52). Хоча вона заперечує, що це слово має певний "Beigeschmack" [«присмак»], саме це заперечення означає, що смак слова може мати безліч складних відтінків. Складність чуттєвого досвіду й можливість набути певного смаку допомагають розгорнути метафору мови як їжі. Авторка творчо використовує цю фігуру у своїх текстах і розвиває витончене міркування про мову через тілесний досвід їжі. У наступному прикладі термін придатності їжі стає сферою-джерелом для осмислення мови: розмови, що відбулися надто

пізно, осмислюються як їжа, що зіпсувалася й має відразливий смак: “Die Gespräche aller Personen haben den Geschmack des Widerwillens, weil das Reden spät dran ist. Weil die Worte zu lange auf der Zunge saßen, zu oft in den eigenen Mund geschluckt wurden” [«Розмови всіх персонажів мають огидний присмак, бо вони заговорили надто пізно. Бо слова надто довго залишалися на язиці, їх надто часто ковтали»] (Müller, “Dass jeder Gegenstand den Platz einnehmen muss”, с. 196). Розмови асоціюються з неприємним смаком, бо слова надто довго залишалися невисловленими. Комунікація постає як споживання їжі. Мапування сфери-джерела їжі на мову робить останню конкретнішою й надає образові внутрішньої логіки. Звернення до смаку безпосередньо залучає чуттєвий досвід читача й передає ставлення авторки до мовлення; отже, мова стає життєво необхідною поживою — джерелом психологічної підтримки.

У базовій метафорі смак осмислюється через інше чуття. Цей процес можна назвати метафоричною синестезією, або мультисенсорною метафорою. Обговорюючи пісні Авґуста Генріха Гоффмана фон Фаллерслебена, Мюллер осмислює свій досвід поезії і співу за допомогою сфери-джерела смаку: “Das Lied ist fragend, also unsicher. Und es gibt keine Antwort. Es hält mit sich selbst auch den Mund, der es singt, in der Schwebe. Es steigt einem ein dunkler Geschmack in den Gaumen” [«Пісня звучить як запитання, отже, вона непевна. І вона не дає відповіді. Вона тримає в непевності і саму себе, і рот, що її співає. У піднебіння здіймається темний смак»] (Müller, “Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst”, с. 26). Зоровий образ допомагає відчути смак пісні та психологічний стан співака, а темрява може асоціюватися з психологічним стражданням, можливо, з гіркотою. Цей приклад показує, що чуттєвий досвід стає менш конкретним, коли текст залучає кілька чуттів і одне з них слугує сферою-джерелом для опису іншого. Утіленість асоціації та мультисенсорна природа сприйняття дають читачеві змогу відтворити її у власній уяві. Я повернуся до обговорення мультисенсорних метафор у наступному розділі, коли розглядатиму зв’язок між голосом і дотиком.

Метафорична концептуалізація мовлення як їжі виявляється в романі *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»], коли нараторка каже, що вони з партнером

проковтнули пісню про смерть, сміючись: “wir lachten durch das Lied, in dem der Tod daherkommt wie der geschenkte Teil des bezahlten Lebens. Wir schluckten das Lied im Lachen” [«ми сміялися крізь пісню, у якій смерть приходить як подарована частина вже оплаченого життя. Ми проковтнули пісню в сміхові»] (с. 106). Пісня спершу асоціюється з життям і смертю, а потім перетворюється на їжу, яку може з’їсти протагоністка. Поняття-джерело їжі пов’язує життя з мовою, а пісня, що може давати таку поживу, імпліцитно постає як важливе джерело психологічної підтримки для протагоністки.

Мюллер пов’язує легковірність зі споживанням їжі. В есеї “Auf die Gedanken fällt Erde” [«На думки падає земля»] пропаганда метафорично концептуалізується як їжа, яку споживає некритично налаштована публіка: “Die Kampagnen haben gewirkt und wirken weiter. Menschen hängen an seinen Lippen und schlucken die mit Nationalismus und Irrsinn getränkten Brocken, sie hungern danach. Sie brauchen die Verführung und haben beschlossen zu glauben” [«Кампанії подіяли й продовжують діяти. Люди ловлять кожне слово з його вуст і ковтають шматки, просочені націоналізмом і безумством; вони їх жадають. Вони потребують спокуси й вирішили вірити»] (с. 165). Мюллер візуалізує наслідки пропаганди через фрейм їжі. Адресати пропаганди постають споживачами, а націоналістичні ідеї — їжею. Люди прагнуть націоналістичних догм, бо потребують обману й вірять у те, що звучить для них улесливо. Бажання знайти зручну правду постає як жага до самообману. Мову можна розглядати як отруйну їжу з приємним смаком і здатністю підтримувати життя в його спотвореній формі. Процес споживання пропаганди пов’язаний із рецепцією текстів і промов; фрейм їжі залучає тілесний досвід читачів.

Мюллер звертається до образу голоду, щоб осмислити свій досвід читання книжки *Masse und Macht* [«Маса і влада»] (1960) Еліаса Канетті. Коли вона знаходить спосіб наблизити текст до себе, міняючи місцями слова “Masse” [«маса»] і “Macht” [«влада»], вона прагне речень, наче їжі: “Ich wurde regelrecht hungrig auf die Sätze” [«Я відчула справжній голод до цих речень»] (Müller, “Man will sehen, was nach einem greift”, с. 175). Читання осмислюється як споживання їжі, а Мюллер прагне речень із книжки, бо вони живлять її й дають поживу для роздумів.

Наприкінці есею “Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel” [«Усе той самий сніг і все той самий дядько»] Мюллер пропонує метафоричне визначення письма. Вона пов’язує письмо з їжею, стверджуючи, що мусить їсти все, що пише: “So könnte man auch das Schreiben definieren. Wer weiß: Was ich schreib, muss ich essen, was ich nicht schreib — frisst mich. Davon, dass ich es esse, verschwindet es nicht. Und davon, dass es mich frisst, verschwinde ich nicht” [«Так можна було б визначити і письмо. Хтозна: те, що я пишу, я мушу з’їсти; те, чого я не пишу, — пожирає мене. Коли я це їм, воно не зникає. І коли воно пожирає мене, не зникаю я»] (с. 109). Мюллер подає метафору як визначення. Троп письма як їжі набуває відчутної реальності: авторка трактує зв’язок між письмом і їжею як тотожність. Це підкреслює складність поняття ідентичності й підтримує аргумент про центральність метафори в міркуванні. Метафора не передбачає повної тотожності між їжею і письмом, бо деякі висновки, справедливі щодо споживання їжі, не стосуються письма. Читач підсвідомо відкидає такі висновки. У теорії концептуальної метафори це явище відоме як принцип інваріантності: метафора переносить зі сфери-джерела лише ті компоненти значення, які залишаються когерентними у сфері-цілі (Lakoff, “The Contemporary Theory of Metaphor”, с. 215). Наприклад, даруючи комусь любов, людина не втрачає її. Маніпулювання фізичними предметами як сфера-джерело не здатне повністю пояснити досвід любові. Деякі висновки підсвідомо відкидаються, бо суперечать сфері-цілі: логіку дій із предметами не можна цілком перенести на любов. Подібні обмеження стосуються і мапувань між їжею та письмом. Якщо їжа зникає в роті під час споживання, то Мюллер свідомо забороняє переносити цей висновок на цільову сферу письма. Чітко окреслюючи межі мапування, вона проблематизує визначення й показує, що усвідомлює умовний характер тотожності. Письмо, на відміну від їжі, не зникає, коли Мюллер його споживає, а письменниця не щезає, коли її пожирають тексти, яких вона не написала. У такий спосіб вона виявляє один із принципів метафоричної концептуалізації й звертає увагу читача на сконструйованість власної мови.

Дихання

Зв'язок між життям і мовою може втілюватися у поняттях тілесного досвіду, спільних для обох фреймів. Дихання є передумовою людського життя. Так само дихання необхідне для мовлення, адже неможливо говорити, не дихаючи. Зазвичай ми не усвідомлюємо свого дихання, але мовлення потребує свідомого зусилля. Мюллер передає тісний зв'язок між мовою і життям, привертаючи увагу читача до дихання під час мовлення. У *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] нараторка-протагоністка судить про серйозність батькової погрози вбити її чоловіка з того, як батько дихає: "Wie ruhig er das sagen, wie leicht er atmen und den Takt im Walzer halten konnte, wie einer, der tut, was er sagt" [«Як спокійно він міг це сказати, як легко міг дихати й тримати такт у вальсі, — як той, хто робить те, що каже»] (с. 193). Метафорична легкість дихання під час мовлення підказує протагоністці, що її батько міг справді здійснити погрозу. Дихання є паралінгвістичним явищем і водночас ознакою життя.

Метафорична концептуалізація поезії як подиху допомагає Мюллер пояснити стиль авторів, у чиїх текстах мало поетичних метафор. Поезія, в якій менше тропів, осмислюється як "ein lyrischer Hauch aus dem Trockenen" [«ліричний подих із сухого»] (Müller, *Lebensangst und Worthunger*, с. 53). Мюллер уявляє поезію як легкий сухий подих. Відсутність метафори асоціюється із сухістю; отже, метафора імпліцитно ототожнюється з вологішим диханням. Легке дихання стає сферою-джерелом для осмислення поезії.

Зв'язок між подихом і поезією може бути метонімічним, бо декламування віршів і спів неможливі без дихання. У романі *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] (1986) Мюллер привертає увагу читача до подиху співаків: "Den Buchsbaumzaun entlang stand der Kirchenchor und sang lange Lieder. Es war kalt, und der Hauch der Lieder zog zum Himmel hinauf" [«Уздовж живоплоту із самшиту стояв церковний хор і співав довгі пісні. Було холодно, і подих пісень тягнувся вгору до неба»] (с. 36). Сцена має кінематографічну виразність: на холоді зовнішній спостерігач бачить подих співаків.

Подих і мова спершу просто співіснують, однак осмислення їхнього зв'язку спроможне породити складніші метафоричні значення. Дихання — конкретний тілесний процес, який може слугувати сферою-джерелом для осмислення мовлення, поезії чи творчого письма. У романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] оповідач поступово осмислює мовлення як подих. Хлопчик, якому мати розповідає про стеження, не розуміє, що означає переслідування таємної поліції. Нарація від третьої особи дає Мюллер змогу осмислити ситуацію, в якій мовлення метафорично концептуалізується як подих. Спершу наратор описує видимий подих, а потім мапує образ його конденсату на мовлення й метонімічно пов'язує його з мовцем: "Ein warmer Dunst kommt aus dem Mund des Kindes. Man sieht ihn nicht. Draußen, unter den spitzen Pappeln, würde man ihn sehen. Er würde kurz danach im Schweigen in der Luft hängen. Und sich selber wegtragen. Man würde sehen in der Luft, was der Mund gesagt hat. Das würde nichts ändern. Auch, was man sehen würde in der Luft, wäre nur für sich und nicht vorhanden. Wie alles in den Straßen nur für sich und nicht vorhanden ist, die Stadt nur für sich, die Menschen in der Stadt nur für sich. Es ist nur diese aufgeschlitzte Kälte, die für alle da ist, nicht die Stadt" [«Тепла пара виходить із рота дитини. Її не видно. Надворі, під гостроверхими тополями, її було б видно. Невдовзі вона мовчки зависла б у повітрі. І сама віднесла б себе геть. У повітрі було б видно те, що сказав рот. Це нічого не змінило б. І те, що було б видно в повітрі, також існувало б лише для себе — тобто не існувало б. Так само як усе на вулицях існує лише для себе — і не існує: місто саме по собі, люди в місті самі по собі. Для всіх існує лише цей розітнутий холод, а міста немає»] (с. 229). Конденсована пара подиху зависає в повітрі й стає видимою. Її персоніфіковано: вона сама відносить себе геть і зникає. Сказане надворі можна побачити: видимість подиху асоціюється зі зрозумілістю мовлення. Добре досліджена метафора бачення як знання прояснює зв'язок між мовленням і подихом (Sweetser, с. 33). Однак бачити подих не означає, що спостерігач розуміє мовця: мовлення надворі могло залишатися поза наглядом, навіть якщо воно видиме. Подих і мовлення також символізують присутність людини; отже, і життя, і мова уявляються як подих.

Співіснування мовлення і подиху можна простежити й в інших фрагментах роману *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»]. В одному з епізодів подих персоніфіковано: він підганяє кожне слово: "Ihr Atem hetzt jedes Wort, ich weiß, warum du ihn versteckst, sagt sie, lüg mich nicht an, dein Anwalt ist beim Geheimdienst" [«Її подих підганяє кожне слово: я знаю, чому ти його ховаєш, каже вона, не бреши мені, твій адвокат у таємній службі»] (с. 222). Дихання метонімічно позначає мовлення. Тут немає метафоричної концептуалізації подиху як мовлення, але ці два поняття в цьому фрагменті тісно пов'язані завдяки персоніфікації подиху.

Коли людина говорить, вона видихає через рот. Відсутність такого подиху метонімічно позначає мовчання. Протагоністка роману *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] наважується запитати про Чаушеску, потім припиняє видихати і метафорично ковтає свій подих: "Er schlürft, sieht ihre Augen über der Kaffeetasse stehen, was macht ihr mit dem, der Ceaușescu erschießt, fragt sie, bläst keinen Rauch aus dem Mund, sie schluckt ihren Atem" [«Він сьорбає, бачить її очі над кавовою чашкою. "Що ви зробите з тим, хто застрелить Чаушеску?" — питає вона, не випускає диму з рота, ковтає подих»] (с. 172). Подих витлумачується як частина фізіологічного процесу мовлення, а його відсутність позначає напружене мовчання протагоністки. Мовчання ж позначає не просто відсутність мовлення, а складне явище з багатьма гранями, одним із проявів якого виступає затримка дихання.

У *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] індивідуальні риси голосу переносяться на подих, коли дихання осмислюється через образ тварини: "Antreten, abzählen, jede Stimme ist anders müde, jedes Atemholen vor jedem Mund ein anderes dunstiges Tier" [«Шикуйсь, розрахуйсь: кожен голос утомлений різною мірою, кожен вдих перед кожним ротом — інша тварина з пари»] (с. 204). Кожен голос утомлений по-своєму й постає як окрема втомлена людина. Образ подиху як тварини є метафорою, в якій індивідуальні подихи візуалізуються як окремі живі істоти з пари: рухливість тварини мапується на мінливу форму видихнутої пари. У фрагменті зіставляються індивідуальність голосу й подиху, а відмінності у втомленості голосів корелюють із відмінностями між

подихами. Про втомлені голоси зазвичай говорять штампами: “seine müde Stimme” [«його втомлений голос»], але Мюллер очуднює цю конвенцію мовно й концептуально.

В іншому місці тексту протагоністка взаємодіє з подихом і намагається взяти його під контроль: “Vor Adina geht ihr Atem, sie greift mit der Hand danach, sie fängt ihn nicht mehr ein” [«Перед Адіною йде її подих, вона тягнеться до нього рукою, вона вже не може його впіймати»] (с. 198). Можна припустити, що раніше Адіна могла взяти подих у руку й поводитися з ним, як із твердим предметом. Цього разу їй це не вдається, і вона не може схопити свій подих. Якщо подих мапується на мовлення, це дає підстави припустити, що протагоністка втрачає контроль над своїм мовленням. Зв’язок між утратою контролю над подихом і мовленням простежується й тоді, коли наратор описує паралінгвістичні ознаки голосу персонажа: “Aus dem Mund des Vaters kommt ein Seufzen, ein verbotenes Atemholen” [«Із батькового рота виривається зітхання — заборонений вдих»] (с. 185). Коли персонаж, подорожуючи поїздом, бачить кордон між Югославією і Румунією, він зітхає, бо хоче залишити Румунію. Зітхання є забороненим подихом через патріотичний пафос режиму та його контроль над кордоном. Будь-яка критика держави карається, і навіть подих може бути загрозою для режиму: дихання стає мовленнєвим актом, який можна піддавати поліційному контролю.

Після того, як Ірене, протагоністка роману *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»], виїжджає з Румунії й оселяється в Німеччині, вона отримує лист від своєї давньої подруги Дани. Протагоністка відкриває лист і читає речення, в якому Дана каже, що сумує за нею: “Ich hab Sehnsucht, fast eine körperliche Sehnsucht nach dir” [«Я сумую за тобою, відчуваю майже тілесну тугу»] (с. 83). Читаючи, Ірене ніби чує Данин голос. Уявний Данин голос нібито підтверджує справжність листа: “Das war ein Satz, aus dem Danas Stimme kam. Doch mit Danas Stimme auch ein Atem, von dem Irene wußte, daß er Dana nicht gehörte” [«Це було речення, з якого долинав Данин голос. Але разом із Даниним голосом з речення линув і подих, який, як знала Ірене, належав не Дані»] (с. 83). Втім протагоністка відчуває, що з речення лине чужий подих: таємна поліція,

мабуть, попросила Дану написати листа. Подих позначає людину, яка звернулася до Дани з цим проханням; метафоричний образ передає читачеві почуття й підозри Ірене. У такий спосіб мова й подих тісно поєднуються, оскільки подих передає позамовну інформацію про комунікативну ситуацію.

Розмірковуючи про брехню, Мюллер пов'язує її з певним дискурсом і подихом: "Nur sie [die Lüge] hat einen langen Atem, einen glatten fertigen Diskurs" [«Лише вона [брехня] має довгий подих, гладкий, готовий дискурс»] (Müller, "Lügen haben kurze Beine — die Wahrheit hat keine", с. 114). Подих метонімічно позначає спокійне мовлення: мовець не хвилюється й дихає повільно. Це одна з ознак брехні, яка підкреслює фізіологічну природу мовлення й пов'язує брехню з певним способом вираження. Крім того, брехню персоніфіковано, і, відповідно, вона має характерний подих і дискурс. В іншому фрагменті сказано, що брехня перебуває лише на відстані подиху від факту: "Die Fälschung hielt sich fast immer in Atemnähe der Tatsache auf" [«Фальсифікація майже завжди перебувала за один подих від факту»] (Müller, "Lügen haben kurze Beine — die Wahrheit hat keine", с. 108). Якщо подих можна метонімічно розуміти як мовлення, тоді він виразно символізує близькість — тобто подібність — брехні до правди.

Дихання можна співвідносити з іншими тілесними функціями, які сприймаються менш безпосередньо й тісніше пов'язані з метафорично сконструйованим психологічним «я» суб'єкта. Тому подих часто асоціюється з емоціями мовця. У наступному прикладі політики можуть спокійно говорити про ситуацію в Європі: "Die Theoretiker und Pragmatiker könnten wieder über das 'wetterfeste Haus' Europa reden. Vielleicht sogar mit einem ruhigeren Atem als jetzt" [«Теоретики й прагматики знову могли б говорити про Європу — "дім, стійкий до негоди". Можливо, навіть зі спокійнішим подихом, ніж тепер»] (Müller, "Die Tage werden weitergehen", с. 162). Спокійний подих метонімічно позначає емоції мовця; це виразна сфера-джерело, що передає емоційну напруженість мовлення.

Назва роману *Herztier* [«Серце-звір»] пов'язана з поняттям подиху та його метафоричними зв'язками з мовою. Образ "Herztier" [«серце-звір»] пояснено через видимий подих у холодному повітрі: "Aus

jedem Mund kroch der Atem in die kalte Luft. Vor unseren Gesichtern zog ein Rudel fliehender Tiere. Ich sagte zu Georg: Schau, dein Herztier zieht aus" [«З кожного рота подих виповзав у холодне повітря. Перед нашими обличчями тягнулася зграя тварин, що втікали. Я сказала Ґеорґові: дивися, твій серце-звір покидає тебе»] (с. 89). Серце-звір є видимим результатом людського подиху й пов'язаний із мовленням: "Unsere Herztiere flohen wie Mäuse. Sie warfen das Fell hinter sich ab und verschwanden im Nichts. Wenn wir kurz nacheinander viel redeten, blieben sie länger in der Luft" [«Наші серця-звірі тікали, як миші. Вони скидали хутро й зникали в ніщо. Коли ми багато й швидко говорили одне за одним, вони довше залишалися в повітрі»] (с. 89–90). Серце-звір — це поетична метафора, яку неможливо остаточно витлумачити з погляду мовної мотивації, але вона явно відсилає до подиху. Видимий конденсат людського подиху є ключовим образом роману, що поєднує життя і мову. Зв'язок між цими двома поняттями набуває видимої форми і надзвичайної значущості: подих стосується і життя, і мови та стає сполучною ланкою між тілесним і вербальним досвідом, хоча різниця між ними зумовлена метафоричною концептуалізацією тіла й розуму як окремих сутностей. У такий спосіб Мюллер ставить під сумнів розмежування між розумом і тілом. Серце-звір є метафорою, яка поєднує тілесний досвід мовлення з конструюванням «я» як мовної істоти. Дихання водночас вказує на життя і мовлення; тож мовлення стає невіддільним від життя.

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] дихання є важливим символом виживання і мови. Наратор-протагоніст пояснює, як його подих бореться зі спогадами й об'єктами, що переслідують його багато років після перебування в трудовому таборі. Об'єкти з табору набувають агентності й загрожують Лео. Вони метафорично нападають на протагоніста, коли він згадує їх усі водночас: "Manchmal überfallen mich die Gegenstände aus dem Lager nicht nacheinander, sondern im Rudel. Darum weiß ich, dass es den Gegenständen, die mich heimsuchen, gar nicht oder nicht nur um meine Erinnerung geht, sondern ums Drangsalieren" [«Іноді речі з табору нападають на мене не одна за одною, а зграєю. Тому я знаю: речам, які мене переслідують, ідеться не про мою пам'ять — або не лише про неї, — а про те, щоб мучити

мене»] (с. 34). Речі, які, за словами Лео, могли не мати з ним нічого спільного, постають як суб'єкти, що шукають його й можуть депортувати назад до трудового табору: "Gegenstände, die vielleicht nichts mit mir zu tun hatten, suchen mich. Sie wollen mich nachts deportieren, ins Lager heimholen, wollen sie mich" [«Речі, які, можливо, не мали зі мною нічого спільного, шукають мене. Вони хочуть уночі депортувати мене, повернути додому — до табору; вони хочуть забрати мене»] (с. 34). Уявлені предмети метафорично проникають з його свідомості в інші частини тіла й спричиняють фізичний дискомфорт, бо всі постають перед ним водночас: "Weil sie im Rudel kommen, bleiben sie nicht nur im Kopf. Ich hab ein Magendrücken, das in den Gaumen steigt. Die Atemschaukel überschlägt sich, ich muss hecheln" [«Коли вони приходять зграєю, вони не залишаються лише в голові. Мені стискає шлунок, і це піднімається до піднебіння. Гойдалка дихання перекидається, я мушу хапати ротом повітря»] (с. 34). Об'єкти змушують протагоніста втрачати подих, коли він стикається з ними всіма водночас. Можливо, це пригадування відбувається під час мовлення. Якби протагоніст намагався злити всі назви в одне слово, наприклад "Zahnkammnadelscherenspiegelbürste" [«зубигребіньголканожиціздзеркалощітка»] (с. 34), він міг би задихнутися. З одного боку, метафора передає тілесні наслідки травматичного спогаду; з іншого — вона пов'язана з мовленням і спробою протагоніста назвати всі предмети одним словом. Отже, ця метафора поєднує виживання з мовленням. Наратор бореться за виживання й використовує гойдалку дихання як техніку, за допомогою якої він може метафорично видихнути своє «я» й перенести його на об'єкти довкола себе. Водночас гойдалка дихання стосується техніки письма й мовлення в романі. Протагоніст описує, як об'єкти, які він пригадує, впливають на його подих. Об'єкти душать Лео: "Wenn mich nachts die Gegenstände heimsuchen und mir im Hals die Luft abdrosseln, reiße ich das Fenster auf und halte den Kopf ins Freie" [«Коли вночі мене переслідують речі й перекривають мені повітря в горлі, я рвучко відчиняю вікно й висовую голову назовні»] (с. 34). Лео відчиняє вікно, щоб вдихнути свіжого повітря; його дихання повертається до звичного ритму: "Mein Atem findet wieder seinen Takt. Ich schluck die kalte Luft, bis ich nicht mehr im Lager bin. Dann schließe ich das Fenster und

leg mich wieder hin" [«Мій подих знову знаходить свій такт. Я ковтаю холодне повітря, аж поки перестаю бути в таборі. Тоді зачиняю вікно й знову лягаю»] (с. 34–35). У цій сцені дихання супроводжує мовлення, пригадування й саме життя. Подих протагоніста є невіддільною складовою його ідентичності.

Гойдалка дихання постає як засіб виживання в трудовому таборі. Разом із лопатою гойдалка дихання є метафоричним образом, що поєднує виживання і творчість: "Ich halte die Balance, die Herzschaufel wird zur Schaukel in meiner Hand, wie die Atemschaukel in der Brust" [«Я тримаю рівновагу, серце-лопата стає гойдалкою в моїй руці, як гойдалка дихання в грудях»] (с. 82). Інші метафори групуються довкола «гойдалки дихання» — стрижневого образу роману. Про «янгола голоду» сказано, що він балансує на «гойдалці дихання»: "Der Hungerengel geht offenen Auges einseitig. Er taumelt enge Kreise und balanciert auf der Atemschaukel" [«Янгол голоду йде з розплющеними очима, хилячись на один бік. Він похитується, описуючи вузькі кола, й балансує на гойдалці дихання»] (с. 144). Отже, авторка використовує фігуральну мову, щоб передати читачеві непевність існування персонажів у трудовому таборі.

Таке тлумачення «гойдалки дихання» як маятникового руху суб'єкта, що задля самозбереження на мить ототожнює своє «я» з безпечнішими в таборі предметами, підтверджує наступний фрагмент. У ньому гойдалка дихання й рух маятника концептуально поєднуються у свідомості наратора. Лео спостерігає, що "[n]eben dem Schrank tickte die Uhr. Das Pendel flog und schaufelte unsere Zeit zwischen die Möbel vom Schrank zum Fenster, vom Tisch zum Diwan, vom Ofen zum Plüschsessel, vom Tag in den Abend" [«біля шафи цокав годинник. Маятник літав і перекидав лопатою наш час між меблями: від шафи до вікна, від столу до дивана, від печі до плюшевого крісла, від дня до вечора»] (с. 265). Маятник безпосередньо пов'язаний з об'єктами й переміщує час. Лео асоціює його з гойдалкою дихання: "An der Wand war das Ticken meine Atemschaukel" [«На стіні цокання було моєю гойдалкою дихання»] (с. 265). Маятниковий рух нагадує протагоністові його техніку виживання в трудовому таборі, коли він ототожнював своє «я» із зовнішніми предметами, щоб зберегти власну цілісність. Якщо ж змінювався напрям

ототожнення із зовнішнім предметом, «я» маятником рухалося між тілом і зовнішніми предметами. Цей спосіб виживання, своєю чергою, постає як «гойдалка дихання»: на видиху «я» ототожнюється із зовнішніми предметами, а на вдиху — повертається до тіла.

Для наратора роману *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] дихання метонімічно асоціюється з життям, а подих уявляється як життя. Коли Лео Ауберґ повертається з трудового табору до рідного міста, він спостерігає містян на вулиці й описує їх як людей, ситих домівкою. Він бачить у холодному повітрі їхній подих, і видимий конденсат постає як життя, що вислизає з людини: "Den Passanten schaukelten die Atemfetzen aus dem Mund und verrieten: Alle Heimatsatten machen hier ihr Leben, aber jedem fliegt es davon" [«У перехожих із рота випливали клапті подиху й засвідчували: усі ситі домівкою налагоджують тут життя, але в кожного воно відлітає геть»] (с. 285). Образ "Atemfetzen aus dem Mund" [«клаптів подиху з рота»] нагадує метафору "Herztier" [«серця-звіра»]. Видимий подих у наведеному фрагменті мапується на образ життя, що вислизає з людей. Це допомагає краще зрозуміти метафоричне значення "Herztier" [«серця-звіра»], яке також можна вважати пов'язаним із людським життям.

Коли Лео Ауберґ персоніфікує мовну формулу, що ототожнює працю з їжею, він приписує їй здатність дихати: "Es waren aber nicht meine Hände, sondern der flache Atem der russischen Norm. 1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot verwandelte sich in 1 Nagelkopf = 1 Gramm Brot" [«Але це були не мої руки, а плаский подих російської норми. 1 змах лопатою = 1 грам хліба перетворився на 1 головку цвяха = 1 грам хліба»] (с. 284). «Плаский подих», найімовірніше, означає рівний видих під час промовляння «формули». Життя, мова і дихання поєднуються в цьому образі. Тепер Лео користується мовою трудового табору в повсякденному житті, а дихання асоціюється і з життям, і з мовою.

"Atemschaukel" [«гойдалка дихання»] є ключем до розуміння поетики роману. Назва роману увиразнює творчий процес вираження невимовного й через метафору передає читачеві суб'єктивний досвід протагоніста, який зазнає пригноблення. «Дисоціація, досвід "я" як іншого», присутня в романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»], як і в ранніших творах Мюллер, могла бути подолана

лише в момент мовчання, коли наратор вдихає (Marven, "In allem ist der Riß", с. 396). Жертви тоталітарного пригноблення "können sich selbst erhalten nur, wenn sie auf ihr Selbst verzichten" [«можуть зберегти себе лише тоді, коли відмовляються від свого "я"»] (Adorno, с. 22), а мовчання — переломна мить, коли ідентичність жертви або остаточно ламається й стирається, або жертва чинить опір. Мовчання є миттю затриманого подиху в наративі, коли протагоніст намагається висловити страждання й зберегти ідентичність. Він здатний досягти цього лише завдяки постійному «гойданню» психіки між голодним тілом і неушкодженими об'єктами реального світу.

Пауль Целан у своїй знаменитій промові з нагоди вручення премії Бюхнера порівняв поезію з "Atemwende" [«поворотом дихання»]: "Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg — auch den Weg der Kunst — um einer solchen Atemwende willen zurück?" [«Поезія: може означати поворот дихання. Хтозна, можливо, поезія долає свій шлях — і шлях мистецтва — заради такого повороту дихання?»] (Celan, с. 195). У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] «поворот дихання» (нім. *Atemwende*) постає як повторюване ототожнення «я» з іншими об'єктами. "Atemschaukel" [«гойдалка дихання»] — чергування вдихів і видихів — підкреслює пошук власної ідентичності задля самозбереження. На метанаративному рівні вона може позначати постійну боротьбу за вираження невимовного. Є всі підстави поставити екзистенційне питання про природу такої метафори: чому дихання так захоплює поетів і письменників? Чому Целан порівняв поезію з поворотом дихання? Найочевиднішу відповідь дає давньогрецьке слово *psyche* (ψυχή), що означає і «подих», і «душу». У цьому контексті я погоджуюся з Беттіною Баннаш у тому, що «екзистенційного виміру дихання» в поезії не можна недооцінювати, бо дихання є «життєвою необхідністю» й постійним супутником (Bannasch, с. 118). Поети пишуть так, як дихають. Кожен рядок вірша може відповідати "Atemstoß" [«поштовху дихання»], а новий рядок — новому подиху, якому передує "Atemzug" [«вдих»]. Момент вдиху є моментом мовчання й самоідентичності, саме тому Целан стверджує, що вірші виявляють "eine starke Neigung zum Verstummen" [«сильну схильність до замовкання»] (Celan, с. 197). Оскільки Лео не може зберегти

стабільну ідентичність, його подих і душа гойдаються між ним і світом. *Dum spiro spero* [«Доки дихаю, сподіваюся»] могло б бути одним із гасел виживання Лео.

Ключова метафора роману водночас виконує кілька взаємопов'язаних, добре узгоджених функцій. "Atemschaukel" [«гойдалка дихання»] є метафорою життя Лео — його руху туди й назад, спроби бути тут і там. Це форма діяльності, породжена його взаємодією зі світом, і рятівний обмін із речами довкола нього. Лео ототожнює себе з об'єктами й оживлює сприйнятий світ. Завдяки цьому творчому обміну ідентичністю Лео зберігає власне «я». Такий обмін триває лише мить, після чого починається нова, знову невдала спроба. Постійний маятниковий рух ідентичності протагоніста нібито відкриває шлях до виживання. Проте переміщення «я» як спосіб виживання має згубний наслідок: воно ушкоджує «я». Коли «я» відчужується, воно уречевлюється. Навіть через шістдесят років це уречевлення «я» й далі переслідує протагоніста. "Atemschaukel" [«гойдалка дихання»] стає болісним повторним переживанням втрати ідентичності, пам'ять про яку спричиняє втрату подиху. "Schaukeln" [«гойдання»] тепер описує процес пригадування досвіду пригнічення: спогади повертаються до протагоніста через предмети, що нагадують про табір і колись рятували його, даючи змогу переносити на них власне «я». Спогади переносять героя в минуле й змушують його знову й знову переживати поневолення. Психіка Лео так часто зміщувалася в таборі, що тепер — наче кінцівка, яку надто багато разів вивихували, — вона стає нестабільною. "Atemschaukel" [«гойдалка дихання»] переживається як делірій: "Die Atemschaukel ist ein Delirium und was für eins" [«Гойдалка дихання — це делірій, і ще який»] (с. 87). Гойдалка дихання протагоніста як зовнішній вияв його психіки є не лише стратегією порятунку, а й болісним уречевленням і розчиненням його «я». Зрештою, нараторову «гойдалку дихання» можна розглядати як метафору творчого письма — опору пригнобленню загалом і спроби самозбереження в автофікційному письмі зокрема. Лео користується метафорою як стратегією порятунку, що допомагає йому зберегти ідентичність і вижити. У своїй Нобелівській лекції Мюллер говорить про диявольське коло слів (с. 7). Я вважаю, що «гойдалка

дихання» є метафорою цього диявольського кола, утіленого в русі психіки туди й назад. Вона засвідчує постійну небезпеку метафоричної втрати та ушкодження «я» Лео. Ця небезпека виявляється в мові роману, яка відображає нестабільність і крихкість «я». Амбівалентність «гойдалки дихання» неминуча, і вона стає для протагоніста водночас шляхом до виживання і джерелом страждання. Читачі не мають прямого доступу до його травматичного досвіду, але можуть співпереживати йому завдяки метафорам, які допомагають Лео виразити своє страждання, пригадати минуле, чинити опір і пережити пригноблення в трудовому таборі.

Висновки

Вітґенштайн стверджує, що «уявити мову означає уявити форму життя». Я погоджуюся з ним у тому, що значення, яких набуває мова, можуть бути такими ж різноманітними, як функції інструментів у скриньці з інструментами (Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, с. 7e, 6e, §§ 19, 11). Мюллер також уявляє мову як інструмент: “Sprache ist <...> das Werkzeug” [«Мова — це <...> інструмент»] (Beyer, с. 131). Вона послуговується різними поняттєвими інструментами, щоб осмислити зв’язок між життям і мовою: творчо використовує такі конкретні поняття, як подих, пожива, життя і захист, аби розкрити читачам рятівну силу мови. Цю силу не можна витлумачити однозначно: кожну грань цієї сили розкриває окрема сфера-джерело, зазвичай пов’язана з тілесним досвідом. Хоча сталого визначення мови, здатної рятувати життя, немає, її значення закорінене в тілесному досвіді, тому читачеві легко його зрозуміти. Отже, метафорична концептуалізація такої мови водночас функціональна й значуща, конвенційна й умотивована тілесним досвідом. Нарешті, Мюллер очуднює мовні конвенції й привертає увагу читача до фігурального значення мови та її тілесної закоріненості.

РОЗДІЛ 5

Тактильна мова

У цьому розділі проаналізовано тактильні метафори голосу як звуку мовлення у творах Герти Мюллер. Вона пише про соціальне пригноблення (Eddy, "A Mutilated Fox Fur", с. 84), часто осмислюючи режим Ніколае Чаушеску. Для багатьох її літературних творів характерні оповідь від першої особи та послідовне неприйняття тоталітаризму та нелібералізму (Haines, "Leben wir im Detail", с. 122). Мюллер надзвичайно уважна до мови (Kohl, "Beyond Realism", с. 20; Watson, с. 143, 154) і регулярно використовує метафори (Bozzi, "Facts, Fiction, Autofiction, and Surfiction", с. 115; Shopin, "Metaphorical Conceptualization of Injurious and Injured Language", с. 1068), щоб осмислити, як мова пристосовується до умов страждання й поневолення.

Як я доводитиму, Мюллер не лише ретельно працює з мовними конвенціями, а й висуває їх на передній план і деавтоматизує, розкриваючи метафоричність тактильної мови. Вона спонукає читачів побачити фігуральну природу повсякденної мови й запрошує їх уявити голоси її персонажів як предмети, до яких можна торкнутися. Логіка цих міркувань узгоджується з тезою Марвен про те, що «наративи Мюллер кидають виклик текстовим конвенціям, <...> представляючи текст як фізичний артефакт» (Marven, *Body and Narrative*, с. 102;

див. також Köhnen, с. 128). Цю тезу також можна обґрунтувати теорією поетичної мови Яна Мукаржовського. У статті *Jazyk spisovný a jazyk básnický* [«Літературна мова і поетична мова»] (1932), опублікованій англійською під назвою *Standard Language and Poetic Language*, Мукаржовський стверджує, що висунення на передній план є протилежністю автоматизації: що більше акт автоматизований, то менш свідомо його виконують, тоді як висунення на передній план дає змогу повніше його усвідомити. У поетичній мові цей процес набуває особливої інтенсивності, адже об'єктом уваги стає сам акт вираження (Mukařovský, с. 19). Письмо Мюллер є виразним прикладом цього процесу. В інтерв'ю журналові *Der Spiegel* вона зазначає: «Я завжди беру тільки найзвичайніші [слова], і коли складаю їх докупи, виникає щось нове» (Beyer, с. 130). Її погляд суголосний трактуванню поетичної метафори в когнітивному літературознавстві: поетична метафора може поставати внаслідок висунення конвенційних тропів на передній план (Lakoff & Turner, *More Than Cool Reason*, с. 215).

Цей розділ ставить під сумнів припущення, що голос — суто акустичне явище, і досліджує, як його концептуалізація залежить від ситуації та пов'язана з іншими видами сенсорного досвіду. Голос не зводиться до звуку: його можна зрозуміти лише у відповідних мовних, тілесних і культурних контекстах. Зокрема, він асоціюється з чуттєвими враженнями, що виникають одночасно зі звуком.

Зв'язок між сприйняттям і концептуалізацією добре досліджений у когнітивній психології. Барсалу, автор перцептивної теорії знання, припускає, що «когніція за своєю природою є перцептивною, оскільки використовує спільні зі сприйняттям системи і на когнітивному, і на нейронному рівнях» (Barsalou, "Perceptual Symbol Systems", с. 577). Ґаллезе й Лакофф стверджують, що «раціональне мислення використовує звичайні механізми роботи нашого тіла» і що «мова безпосередньо використовує ті самі структури мозку, що задіяні у сприйнятті й дії» (Gallese & Lakoff, с. 473). Ці положення когнітивної психології становлять теоретичне підґрунтя мого аналізу фігуральної мови. Спираючись на них, я досліджую, як Мюллер залучає тактильний досвід до метафоричного осмислення голосу. Такий аналіз узгоджується з втіленим підходом до значення й когніції.

Методологічним підґрунтям розділу слугує теорія концептуальної метафори, розроблена Лакоффом і Джонсоном у *Metaphors We Live By* [«Метафори, якими ми живемо»] (1980) і *Philosophy in the Flesh* [«Філософія у плоті»] (1999). Згідно з цією теорією, метафори ґрунтуються на сенсомоторному досвіді. Мюллер послідовно залучає цей досвід до метафоричного осмислення голосу. Тому я зосереджуюся на концептуалізації голосу за допомогою тактильних образів-носіїв і з'ясовую, як ці метафори спираються на концептуальні й мовні конвенції та водночас висувають їх на передній план.

У наступних чотирьох підрозділах я 1) окреслю зв'язок між мультисенсорним сприйняттям, метафорою і висуненням на передній план; 2) розгляну критичне осмислення поняття голосу у творчості Герти Мюллер; 3) проаналізую тропи, що демонструють фігуральний зв'язок між голосом і дотиком; 4) сформулюю висновки про те, як Мюллер використовує й висуває на передній план мультисенсорні метафори голосу.

Мультисенсорне сприйняття, метафора і висунення на передній план

Не цілком зрозуміло, чому, міркуючи про слухове сприйняття, ми залучаємо інші види сенсорного досвіду. Термін «мультисенсорна метафора» може доречно позначати це явище, але не пояснює його причин. Нін Ю називає цей троп «синестетичною метафорою, тобто метафорою, що мапує між різними сенсорними сферами» (Yu, с. 20). Однак синестезія — окреме й рідкісне когнітивне явище, яке не пояснює усталеності й поширеності метафоричних перенесень між різними чуттями. Тому я надаю перевагу терміну «мультисенсорна метафора». На відміну від синестезії, мультисенсорне сприйняття є поширеним явищем і допомагає пояснити вмотивованість таких перенесень, адже людське сприйняття зазвичай охоплює більше ніж одне чуття. Іншими словами, у процесі взаємодії людини з довкіллям слухове сприйняття поєднується з іншими чуттями. Коли два або більше чуттєвих вражень виникають одночасно, вони можуть поєднуватися в мультисенсорний образ і сприйматися як частини того самого концептуального фрейму (Fillmore, с. 111). У процесі еволюції людина пристосувалася

сприймати й досліджувати довкілля за допомогою кількох сенсорних каналів; тому різні сенсорні враження можуть корелювати між собою, а згодом слугувати для метафоричного пояснення слухового досвіду.

Міркуючи про голос, люди спираються на досвід різних чуттів завдяки мультисенсорній природі сприйняття (див. Gibbs, с. 229–231). Звуки постійно виникають разом з іншими сенсорними стимулами, а людські чуття працюють спільно, оскільки «спостерігачі інтегрують сигнали з кількох сенсорних модальностей у перцепти» (Deroy et al., с. 744). Створення мультисенсорних образів, або перцептів, дає людям змогу успішно взаємодіяти зі світом, бо допомагає їм розпізнавати корисні й небезпечні об'єкти та відповідно реагувати. Ванесса Гаррар та співавтори зазначають, що «інтегрування інформації від окремих чуттів збільшує шанси на виживання, зменшуючи варіативність вхідних сигналів і тим самим даючи нам змогу реагувати швидше. <...> Таке полегшення реагування традиційно приписують мультисенсорній інтеграції» (Harrar et al., с. 763). Наприклад, мінометний снаряд, що падає, тигр у стрибку чи автомобіль, який заносить, постають не просто слуховими або зоровими образами, а потенційними загрозами життю, що сприймаються кількома чуттями.

Мультисенсорне сприйняття робить метафору природним способом осмислення, адже вона дає змогу усвідомлювати порівняно абстрактні явища за допомогою конкретніших понять. Найвиразнішим прикладом такого конкретного підґрунтя є сенсомоторний досвід. Наприклад, байдужість або ворожість — складні соціальні поняття, які можна передати через досвід холоду. Якщо чийсь голос називають холодним, люди асоціюють цей сенсорний образ з емоційним станом мовця. Відчуття холоду конкретне й виразно передає відповідний смисл. Подібно до цього, акустичні властивості голосу можуть асоціюватися з іншими видами сенсорного досвіду, як у вислові "a sharp voice" [«гострий голос»], що може відсилати і до зору, і до дотику. Оскільки різні види сенсорного досвіду зазвичай пов'язані між собою й можуть інтегруватися в мультисенсорні образи, сприйняття структурує концептуальні фрейми й тим самим закладає підґрунтя для міжсферних, зокрема метафоричних, асоціацій.

Однак мультисенсорні метафори не слід плутати з мультимодальними метафорами, які Чарльз Форсвілл визначає як «метафори, у яких ціль, джерело та/або ознаки, придатні до мапування, репрезентуються або підказуються принаймні двома різними знаковими системами, однією з яких може бути мова, або модусами сприйняття» (Forceville, с. 463). У цьому розділі прикметник «мультисенсорний» стосується сенсорних модальностей, до яких апелюють метафори, а не знакової системи чи медіуму їхньої репрезентації; я зосереджуюся винятково на вербальних метафорах та їхній концептуалізації. Хоча мультисенсорне сприйняття цілком може бути причиною формування метафор, воно також є чинником, що ускладнює спроби читачів аналізувати метафори й класифікувати власний досвід за сенсорними модальностями.

Аналізуючи метафори голосу в художній і нехудожній прозі Герти Мюллер, я виявив, що в її текстах немає ані всеохопного усталеного поняття голосу, ані його єдиного когерентного фрейму; натомість постає мозаїка значень. Спосіб представлення голосу у творах Мюллер залежить від контексту. Я погоджуюся з Кевечешем, який стверджує, що «варіативність метафоричної концептуалізації є результатом різних типів контекстів» (Kövecses, *Where Metaphors Come From*, с. 156). Важливо, що когнітивна лінгвістика наголошує на мотивованій природі мови та її втіленості: «фундаментальна гіпотеза когнітивної лінгвістики полягає в тому, що значення передбачає вмотивоване мапування концептуалізації на вираження» (Sinha, с. 229). Отже, концептуалізація голосу не зводиться до довільного набору ідей та асоціацій. А оскільки метафора встановлює мапування між різними сферами досвіду й зазвичай спирається на сенсомоторні образи, вона є природним способом думати, говорити й писати про голос.

Мюллер висуває на передній план інтуїтивний зв'язок між звуком і дотиком та привертає увагу до фігуральної природи своєї мови. Концепція висунення на передній план Мукаржовського корисна тут, оскільки пояснює, як літературна мова може порушувати автоматизм сприйняття й привертати увагу до самого акту вираження. Цей підхід також добре узгоджується із сучасними дослідженнями автоматичності в когнітивних процесах. Наприклад, Джон А. Барґ

та співавтори говорять про «автоматичний вплив конкретного фізичного стану і досвіду на абстрактні психологічні та міжособистісні процеси» (Bargh et al., с. 593) і припускають, що «активація автоматично поширюється від понять, активованих тілесним досвідом, до метафорично пов'язаних із ними соціальних і психологічних понять» (Bargh et al., с. 596). Мюллер порушує цей автоматизм і допомагає читачеві побачити фігуральне підґрунтя тактильних метафор голосу.

Голос у літературознавчих дослідженнях творчості Герти Мюллер

Метафоричну концептуалізацію голосу у творчості Мюллер літературні критики аналізували лише побіжно. Брак уваги до цієї теми можна пояснити тим, що авторка не виокремлює голос у своїх роздумах про власне письмо, а її персонажі не обговорюють його безпосередньо. З одного боку, деякі дослідники використовують голос як сферу-джерело для метафоричного осмислення авторського стилю Мюллер, адже голос є усталеним образом-носієм у метафорах літературного письма. Наприклад, Аня К. Йоганнсен висловлює бажання дослідити, як «літературний і політичний голос Мюллер зберігає своє характерне й безпомилково впізнаване звучання» (Johannsen, "Osmoses", с. 208). Юлія-Карін Патрут так само використовує голос як метафору індивідуального стилю, описуючи роман Мюллер *Herztier* [«Серце-звір»] як «демонстрацію кроків до мистецької артикуляції особистого літературного голосу» (Patrut, с. 200). Патрут концептуалізує творчий стиль Мюллер як «особистий голос мисткині» (Patrut, с. 201). Лін Марвен також використовує голос як троп, коли зазначає, що «характерне поетичне бачення й наративний голос Мюллер <...> частково є продуктом репресивних умов у Румунії» (Marven, *Body and Narrative*, с. 244). Катя Зурен натомість через перцептивний образ утрати голосу осмислює можливість комунікації та опору — важливу тему у творах кількох письменників, зокрема Мюллер: «Тематизується втрата "голосу" та/або здатності користуватися спільною мовою і відповідати на насильницьке звертання» (Suren, с. 33). Однак це лише поодинокі випадки конвенційного використання

голосу як метафоричного образу-носія: жоден із цих дослідників послідовно не розгортає метафори й не аналізує концептуалізації голосу у творчості Мюллер.

З іншого боку, деякі критики розглядають голос у творах Мюллер, але прямо не вказують на його метафоричний потенціал. Наприклад, Герта Гаупт-Кучую пропонує проникливий, але доволі стислий аналіз психологічних аспектів репрезентації голосу в текстах Мюллер (Haupt-Cucuiu). Спираючись на добре відомий факт, що гучність і висота тону належать до індивідуальних ознак людського голосу (Haupt-Cucuiu, с. 57), вона пропонує психологічну інтерпретацію гучності: «У психології вираження (нім. *Ausdruckspsychologie*) існує консенсус щодо гучного голосу. Людям із гучнішим голосом приписують домінування — чи то характерологічне, чи інтенційне» (Haupt-Cucuiu, с. 58). Ця інтерпретація важлива для розуміння ролі голосу в описі персонажа. Гаупт-Кучую стверджує, що тихий голос у текстах Мюллер «є не лише сигналом покори й нижчості, а й асоціюється з "теплим", "чутливим" [gefühlvoll] і "людяним" [menschlich]» (Haupt-Cucuiu, с. 58). Зокрема, Гаупт-Кучую розглядає символічну роль акустичних властивостей голосу під час спілкування працівників таємної поліції з протагоністкою в романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»]. Критикиня зауважує, що акустичні властивості гучних і низьких голосів слідчих мапуються на їхню нелюдяну поведінку й формують відповідні образи (Haupt-Cucuiu, с. 58). Гаупт-Кучую була однією з перших, хто досліджував голос у творчості Герти Мюллер, однак зосередилася лише на кількох пов'язаних із голосом аспектах зображення персонажів і не обговорювала ролі метафори в цьому процесі.

Тактильні метафори голосу у творчості Мюллер

Відчуття дотику й тепла, ймовірно, є значно давнішими еволюційними набутками людини, ніж мовлення, і мають життєво важливе значення в повсякденні. О'Шонессі вважає дотик найпервиннішим чуттям, бо «його навряд чи можна відрізнити від наявності тіла, здатного діяти у фізичному просторі» (O'Shaughnessy, с. 658), а Данбар доводить, що дотик відіграє значну роль у формуванні соціальних зв'язків у приматів, зокрема людей (Dunbar, с. 260).

Спираючись на дослідження Данбара, Фелпс зазначає, що використання дотику для зміцнення соціальних зв'язків у приматів може мати історію завдовжки близько тридцяти мільйонів років (Phelps). Дотик, засадничий для сприйняття й еволюційно пов'язаний із соціальною взаємодією, дає безпосереднє тілесне підґрунтя для осмислення голосу, який можна уявити як м'який, плаский, холодний, гострий, твердий, шорсткий тощо. Мюллер досліджує ці можливості в описах мовлення персонажів. Вона творчо використовує лексику, пов'язану і з дотиком, і з голосом, та свідомо залучає тактильний досвід для опису голосу. Це узгоджується з поглядом Стіна, згідно з яким усі навмисно вжиті метафори сприймаються саме як метафори (Steen, с. 214). Деякі з розглянутих у цьому розділі метафор дуже конвенційні й начебто втратили фігуральність, проте послідовність їх уживання свідчить, що Мюллер усвідомлює метафоричний потенціал такої мови. Тому ці випадки не варто вважати казуальними слововживаннями. Її тексти засвідчують чітке розуміння зв'язку між фігуральним і буквальним значеннями, особливо в описах тактильних властивостей.

Наприклад, в одному з епізодів роману *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] Мюллер представляє голос одного з другорядних персонажів як плаский і холодний: "Die Stimme bleibt leise, fast flach, aber kalt" [«Голос залишається тихим, майже пласким, але холодним»] (с. 96). Це зіставлення різних якостей підкреслює фігуральну природу прикметників «плаский» і «холодний». Пласкість — мультисенсорне поняття, оскільки її сприймають і зором, і дотиком; вона також пов'язана з можливостями взаємодії з довкіллям. Ґіббс характеризує пласкість як афоранс, що потенційно залучає різні сенсорні модальності (Gibbs, с. 64). Іншими словами, пласка поверхня уможливлює мультисенсорну й моторну взаємодію з довкіллям. Тож, описуючи голос за допомогою мультисенсорного образу, наратор висуває на передній план тактильний досвід, закладений у цій конвенційній метафорі. Голос уявляється як плаский і холодний об'єкт. Ці сенсорні враження дають читачам уявлення про акустичні характеристики голосу й указують на відсутність у ньому тональної варіативності. Водночас вони можуть передавати емоційну відстороненість або брак симпатії мовця до слухача.

М'якість є ще одним конвенційним способом осмислення звучання. Деякі літературознавці, можливо, не визнали б словосполучення «м'який голос» метафорою і стверджували б, що тут реалізовано інше значення прикметника «м'який». Однак Мюллер усвідомлює метафоричну природу цієї асоціації й свідомо переносить тактильне відчуття м'якості на голос. Наприклад, Ірене, протаґоністка роману *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»], сприймає голос незнайомця як м'який, і тут цей образ, здається, стосується лише акустичних властивостей голосу: "Der Mann flüsterte, als Irene vorbeiging. Seine Stimme war weich. Seine Augen glänzten. Sein Blick war kalt" [«Чоловік прошепотів, коли Ірене проходила повз. Його голос був м'який. Його очі блищали. Його погляд був холодний»] (с. 63). Тут голос м'який лише за своїми акустичними властивостями, але не за ставленням мовця, яке виражається через відчуття температури й контрастує з м'якістю. М'якість голосу тут концептуально контрастує із ширшим контекстом зустрічі та холодним поглядом незнайомця. Цей контраст може зробити метафоричну природу асоціації між м'якістю і голосом помітнішою для читача. Іншими словами, Мюллер деавтоматизує усталену метафору м'якості як джерела значення для голосу.

Інший приклад можна знайти в оповіданні Мюллер "Niederungen" [«Низовини»], де батько нараторки часто згадує війну і своїх товаришів. Якось у нападі п'яної ностальгії він співає пісню про війну і смерть, а його голос "wird weicher" [«стає м'якшим»] (с. 93). М'якість тут описує зміну якості звуку і, що важливіше, передає емоційний стан співака. У цю мить батько нараторки виражає смуток і здається найлюдянішим, але коротка зміна голосу не змінює загального характеру пісні. Нараторка використовує ту саму тактильну образність, щоб підкреслити цей контраст: "Vater hat das Gesicht, hat die Augen, hat den Mund, Vater hat die Ohren voll mit seinem eigenen rauhen Lied. Vater ist ein todtrauriges Tier" [«Батько має обличчя, має очі, має рот, батькові вуха повні його власної шорсткої пісні. Батько — смертельно сумна тварина»] (с. 93). Отже, голос на мить м'якшає, однак пісня залишається шорсткою. Це зіставлення висуває дотик на передній план як джерело

значення для акустичних властивостей голосу та його емоційного контексту. Отже, варіації тактильного досвіду мапуються на суб'єктивне сприйняття голосу й на емоційні стани персонажів.

Мюллер також підкреслює метафоричний зв'язок між тактильним досвідом і голосом, поєднуючи в одному фрагменті узвичаєне мовне вираження цього зв'язку з буквальним досвідом дотику. Наприкінці роману *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] безіменна нараторка-протаґоністка зустрічає свою сусідку з психічним розладом, фрау Міку, яка говорить незрозумілі речі. На мить протаґоністка уявляє, що вона сама божеволіє. Можливо, це дало б їй змогу уникнути переслідування з боку тоталітарної держави: "jetzt aber wär ich gerne wie Frau Micu, die das Unerhörte mit weicher Stimme plappert" [«а тепер я хотіла б бути такою, як фрау Міку, яка м'яким голосом белькоче нечуване»] (с. 239). Тут м'якість тісно пов'язана з акустичними й соціальними якостями голосу. М'який голос може сприйматися як позбавлений авторитету й упевненості. М'якість голосу нагадує м'якість абрикоса, який протаґоністка отримує незадовго до цього. У межах одного короткого абзацу Мюллер використовує тактильний досвід спершу буквально, а потім метафорично, і тому метафорична природа асоціації між м'якістю і голосом виходить на передній план. Таке поєднання засвідчує, що Мюллер осмислює тактильне сприйняття і як конкретний тілесний досвід, і як багате джерело значення для голосу.

У наступному прикладі Мюллер ще ефективніше деавтоматизує конвенційну асоціацію між тактильним досвідом і голосом, надаючи загалом позитивному образу м'якості негативного забарвлення. Леопольд Ауберґ, наратор-протаґоніст роману *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»], бачить себе уві сні дитиною. Сон переплітається із суворою реальністю барака радянського трудового табору, де він спить: "Aus dem leichten Schnarchen der Schwachen, die nicht mehr tanzen gehen, höre ich meine Kinderstimme. Sie ist so samtig, dass sie mich gruselt" [«У легкому хропінні знесилених, які вже не ходять танцювати, я чую свій дитячий голос. Він такий оксамитовий, що мені від нього моторошно»] (с. 152). У контексті трудового табору оксамитовий голос дитини лякає і відштовхує протаґоніста.

Оповідач актуалізує образ м'якості, щоб осмислити акустичну якість голосу, але за усталеними конвенціями м'який голос зазвичай справляє приємне враження. Натомість образ м'якості тривожить протаґоніста, бо не відповідає табірному середовищу. Табірна реальність, навпаки, гранично шорстка. Ця невідповідність між м'яким голосом із минулого і шорстким теперішнім пояснює страх і відразу протаґоніста.

Ще одна метафора голосу у творчості Мюллер пов'язана з тактильним відчуттям шорсткості. Первинне значення німецького прикметника *rau* [«шорсткий»] пов'язане з тактильним досвідом, натомість інше його усталене значення передає загальне відчуття чогось неприємного без прямого зв'язку з чуттям дотику. У фрагменті з оповідання "Niederungen" [«Низовини»], де голоси сільських жінок після довгого шепотіння уподібнюються до чоловічих, ця метафоричність майже непомітна, оскільки *rau* часто вживається в такому значенні: "Vom langen Flüstern wurden ihre Stimmen rauh wie die der Männer" [«Від довгого шепотіння їхні голоси стали шорсткими, як у чоловіків»] (с. 43). Тут немає розгорнутої метафори чи контексту, який актуалізував би тактильний досвід. Позаяк Мюллер загалом залучає тактильний досвід до осмислення голосу, первинне значення прикметника не можна залишити поза увагою. У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] бачимо виразніший приклад тактильної метафоризації голосу за допомогою *rau* [«шорсткий»]. В'язням радянського трудового табору дозволено співати й танцювати суботніми вечорами, і одного вечора наратор зауважує, що голос співачки був "rauh wie der Sog von tiefem Wasser" [«шорсткий, наче глибока вода, що затягує»] (с. 146). Це неконвенційне порівняння підкреслює тактильний досвід як джерело значення для голосу. Тут конвенційна асоціація знову оживає завдяки розгортанню метафори, а отже, й активізації тактильних відчуттів у свідомості читача. У такий спосіб авторка створює складний мультисенсорний образ, що стосується не лише тактильного досвіду, а й зору, просторової орієнтації та силової динаміки (Talmy). Значення образу глибокої води, що затягує, лишається непрозорим; саме ця непрозорість висуває на передній план метафоричну природу асоціації між шорсткістю і голосом.

У творчості Мюллер не лише людський голос, а й інші звуки можуть асоціюватися з дотиком. Наприклад, наратор-протаґоніст *Atemschaukel* [«Гойдалки дихання»] осмислює пташиний спів через сенсорний досвід дотику. Коли Леопольд Ауберґ уявляє птаха з цементу в трудовому таборі, він надає його співу тактильних властивостей: "Und auf dem Appellplatz am Brunnenrand saß abends ein Vogel aus Zement. Sein Gesang war kratzig, ein Lied aus Zement" [«А ввечері на плацу, на краю криниці, сидів птах із цементу. Його спів був дряпучий — пісня з цементу»] (с. 40). Цікаво, що цей «дряпучий» пташиний спів можна імпліцитно пов'язати з голосом, адже й авторка, й наратор регулярно антропоморфізують тварин, персоніфікують неживі предмети й упредметнюють живих істот. Однак передусім пташиний спів постає як фізичний об'єкт, зроблений із цементу. Слухання пісні трактується як дотик до шорсткої поверхні цементу. Важливо, що протаґоніст працює на цементному заводі й постійно контактує із цементом і цементним пилом. Унаслідок цього метафоричне мапування між пташиним співом і цементом актуалізує мультисенсорні образи, складні сенсомоторні сценарії, емоції та соціальні поняття. Отже, ця асоціація не довільна, а виразно метафорична й належно вмотивована контекстом роману.

Мюллер осмислює голос як слизький об'єкт у своїй Нобелівській лекції "Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis" [«Кожне слово знає щось про диявольське коло»]. Вона згадує, як одного разу офіцер таємної поліції залякував її; його голос "war glitschig" [«був слизький»] (с. 8). Ця метафорична концептуалізація не лише мапує тактильний досвід на голос, а й імпліцитно представляє слухання як складну мультисенсорну взаємодію з фізичними предметами. У контексті допиту голос офіцера постає як слизький об'єкт, що вислизає з-під контролю слухачки. Ту саму мультисенсорну метафору використовує наратор *Atemschaukel* [«Гойдалки дихання»], коли наприкінці роману описує, як його дружину Емму пограбували на вулиці дощового дня. До Емми підходить незнайомець, який ділиться тривожними подробицями особистого життя, перш ніж украсти її гаманець: "Dann wurde seine Stimme glitschig und brabbelte etwas" [«Тоді його голос став слизьким і щось белькотів»]

(с. 289). У цьому випадку контекст сцени увиразнює тактильний образ слизького предмета, адже вона відбувається під дощем. Предмети намокають і стають слизькими; так само слизьким постає голос нападника, коли той висловлює самокритичне зауваження, недоречне в типовому сценарії вуличного пограбування. На відміну від попереднього прикладу, тут тактильний образ передає незрозумілість висловлювання. Слухачка не може метафорично вхопитися ані за форму, ані за зміст висловлювання, і осмислює голос мовця як слизький. Отже, метафори, засновані на тактильному досвіді та взаємодії з фізичними об'єктами, не лише дають змогу осмислити акустичні властивості голосу, а й передають ставлення слухача до мовлення в соціальних і особистих контекстах. Хоча обидва випадки використання прикметника *glitschig* [«слизький»] видаються конвенційними, різні текстові контексти урізноманітнюють і увиразнюють метафоричне осмислення голосу.

Гострота — ще одне мультисенсорне поняття, пов'язане з тактильним і візуальним досвідом, а також зі сценарієм тілесного ушкодження. За допомогою цього поняття Мюллер творчо актуалізує образ тілесного ушкодження, щоб міркувати про мову (про мову, що ранить, у її творах див. Shopin, "Metaphorical Conceptualization of Injurious and Injured Language"). У наступному фрагменті з *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] модуляції голосу виразно представлені через тактильний досвід, пов'язаний із травмуванням: "So ging das von vorn, wie ein Wirbel im Wasser, der Ton wurde schärfer. <...> Gift stach ihnen aus den Augen" [«Так усе починалося знову, наче вир у воді, тон ставав гострішим. <...> З очей у них штрикала отрута»] (с. 185). Гострота мапується на тон голосів двох людей, які сваряться між собою. Якби не подальший коментар про колючу отруту, метафоричне значення *scharf* [«гострий»] було б важко помітити, оскільки це доволі конвенційне вживання прикметника. Однак розгорнута метафора сварки як взаємного поранення гострим предметом підкреслює тактильний досвід як джерело значення для фізичних властивостей голосу. І знову тактильний образ передає не лише акустичні характеристики мовлення, а й зміст повідомлення та його вплив на слухачів. Тон голосів персонажів постає гострим, бо виражає

агресію і ворожість мовців. Гострота допомагає читачеві зрозуміти природу сварки й збагнути її небезпеку, а ще те, як співрозмовники ранять одне одного.

Висновки

Пишучи про голоси своїх персонажів, Мюллер свідомо створює тактильні метафори за допомогою таких прикметників, як *weich*, *rau*, *glitschig*, *scharf*, *samtig*, *kalt* і *flach*. Ці метафори, на позір пов'язані з окремими сенсорними модальностями, поєднують голос із кількома видами сенсорних вражень. Хоча мультисенсорне сприйняття дає авторці змогу творчо асоціювати голоси своїх персонажів із різними сенсорними явищами, воно водночас ускладнює спроби дослідників аналізувати метафоричну мову й категоризувати фігуральні асоціації відповідно до сенсорних модальностей. Зрештою, у конвенційній і метафоричній мові складно розмежувати окремі чуття. Коротко кажучи, сенсорні метафори легко відчувати, але складно аналізувати. У літературних творах Мюллер тактильні метафори голосу часто видаються цілком конвенційними, проте контекст зумовлює варіативність їхніх значень і увиразнює тактильний досвід як джерело метафоризації. Так Мюллер висуває тактильну мову на передній план і пов'язує голос із різними видами сенсорного досвіду.

Хоча літературні критики загалом визнають непрозорість і неоднозначність текстів Мюллер (наприклад, Haupt-Cucuiu, с. 5; Bozzi, *Der fremde Blick*, с. 141), моє дослідження показує, наскільки її письмо спирається на наявні мовні конвенції, що дають змогу виражати важливі ідеї й передавати зрозумілий зміст. Я погоджуюся з Ю, що мультисенсорні, або синестетичні, метафори в літературі «підпорядковуються тим самим когнітивним обмеженням, що й у звичайній мові» (Yu, с. 31). Цінність творів Мюллер полягає, зокрема, у яскравості образів, які пробуджують уяву читача. Література осмислює світ у категоріях, співмірних із людським досвідом, і може давати естетичну насолоду й водночас навчати. Мюллер досягає цього, використовуючи й висуваючи на передній план повсякденну фігуральну мову голосу. Хоча письму Мюллер властиві неоднозначність і розмитість, воно лишається зрозумілим

завдяки мовним конвенціям та усталеним принципам природної мови. Авторка деавтоматизує ці конвенції, увиразнюючи фігуральне значення мовних засобів, якими описує голос. Висуваючи тактильну мову на передній план, Мюллер спонукає читачів замислитися над мовою як матеріалом творчості. Це добре узгоджується зі спостереженням Марвен, що в письмі Мюллер «самі слова <...> опиняються в центрі уваги й стають головним предметом зацікавлення в тексті» (Marven, *Body and Narrative*, с. 84; див. також Haupt-Cucuiu, с. 72; Johannsen, *Kisten*, *Krypten*, *Labyrinthe*, с. 190). Оскільки аналіз метафор ускладнюється мультисенсорним характером сприйняття, твори Мюллер можуть бути складними для інтерпретації: письменниця зосереджує увагу читача на фігуральній природі мови й увиразнює її непрямий, проте вмотивований зв'язок зі світом.

РОЗДІЛ 6

Просторова мова

У цьому розділі розглянуто метафоричне вживання просторової мови у творах Герти Мюллер. Зокрема, я аналізую, як вона використовує просторові метафори для осмислення голосу — однієї з малодосліджених тем її творчості. Водночас голос є показовим метонімічним образом-носієм, на прикладі якого можна простежити, як письменниця використовує просторову мову. Мюллер раз у раз звертається до просторового досвіду, щоб передати читачам своє бачення голосу, і деавтоматизує конвенційну просторову мову, якою зазвичай послуговуються для його осмислення. Вона спонукає читачів розпізнавати фігуральне значення такої мови й вибудовувати оригінальні асоціації між простором і голосом. У цьому розділі я зосереджуюся на вертикальності, співвідношенні фігури та фону, русі й образі-схемі контейнера як сферах-джерелах для осмислення голосу. Моє дослідження демонструє, що голос пов'язаний із різними видами сенсорного досвіду й не зводиться до суто акустичного образу. Метафори допомагають осмислити голос як складне фізичне, мовне й культурне явище, значення якого залежить від контексту.

Когнітивні лінгвісти вважають, що опрацювання мови, пов'язаної з простором, «значною мірою перетинається з процесами

просторового пізнання» (Bergen et al., с. 87). У когнітивній лінгвістиці усталеною є думка про те, що «метафорична мова використовує простір як сферу-джерело для низки базових концептуальних сфер-цілей» (Bergen et al., с. 83). Оскільки простір регулярно використовують для міркування про інші, абстрактніші поняття, як-от час і кількість, мова, якою послуговуються для опису простору, «може поступово набувати нових конвенціоналізованих непросторових значень, а також по-новому застосовуватися для опису непросторових сценаріїв у фігуральних висловах» (Bergen et al., с. 83). Деякі науковці-когнітивісти вважають, що для просторового мислення «тривимірна евклідова структура закладена в людській нервовій системі» (Chilton, с. 2). Просторове пізнання, ймовірно, сформувалося в процесі еволюції значно раніше за мову. Тому його залучення як сфери-джерела для осмислення мови відповідає теорії концептуальної метафори. Далі я покажу, як Мюллер використовує конвенційну просторову мову для опису голосу: висуває на передній план її просторові значення, що в певних контекстах відходять на другий план, або розкриває її потенціал, створюючи оригінальні метафоричні асоціації.

Голос і вертикальність

У німецькій, англійській та багатьох інших мовах звично характеризувати голос як низький чи високий (Casasanto, “A Shared Mechanism”, с. 717). Отже, вертикальність є конвенційним образом-носієм для голосу; таке вживання усталилося в повсякденній мові й не є ані поетичним, ані оригінальним. Мюллер часто звертається до образів вертикальності, осмислюючи голос, і часом послуговується ними цілком конвенційно. Однак, як і у випадку тактильної мови, вона регулярно деавтоматизує усталені метафори, висуває на передній план сенсорне сприйняття вертикальності й підкреслює мапування між простором і голосом.

У наступних цитатах просторові образи вертикальності й глибини, вочевидь, відходять на задній план, тоді як на передній виступають акустичні властивості голосу: “er <...> wiederholte mit hohem und feierlichem Ton” [«він <...> повторив високим і урочистим тоном»] (Müller, *Atemschaukel*, с. 21); “Bea Zakel darauf mit

einer ungewöhnlich hohen Stimme sagte" [«Беа Закель на це сказала незвично високим голосом»] (Müller, *Atemschaukel*, с. 208); "Paul <...> singt mit tiefer zittriger Stimme das verbotene Lied" [«Пауль <...> співає заборонену пісню низьким тремтливим голосом»] (Müller, *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, с. 268); "Mit seiner tiefen, leisen Stimme sagte er: Habe die Ehre, mein Fräulein" [«Своїм низьким, тихим голосом він сказав: маю честь, панночко»] (Müller, *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, с. 64). Значення *hoch* [«високий»] і *tief* [«низький; глибокий»] у цих фрагментах конвенційні. Оскільки просторова лексика зазвичай використовується для осмислення слухового досвіду, можна було б стверджувати, що такі німецькі прикметники, як *tief* і *hoch*, є полісемічними й можуть конвенційно вживатися для буквального опису голосу без усвідомленого зв'язку з простором. Проте теорія концептуальної метафори виходить із припущення, що метафори значною мірою несвідомі (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 4), а дослідження з експериментальної психології свідчать, що висота звуку метафорично концептуалізується через сферу-джерело простору (Casasanto, "A Shared Mechanism", с. 717–721). Результати кількох досліджень підтверджують, що в носіїв мов, де звук описують за допомогою просторової лексики, активується метафорична асоціація між простором і висотою звуку (Pratt; Roffler & Butler; Dolscheid et al., "Prelinguistic Infants"). Ця асоціація не обмежується вертикальним простором: в інших мовах висота звуку може співвідноситися, наприклад, із товщиною (Shayan et al.). Вказана метафора також не є довільною, адже, вочевидь, ґрунтується на досвіді (Parise et al.). Деякі дослідники припускають, що асоціація між простором і висотою звуку може бути універсальною рисою людського мислення (Eitan & Timmers). Отже, те, що Мюллер використовує вертикальний простір як образ-носій для міркування про голос, саме по собі не обов'язково є помітним чи неконвенційним. У її текстах просторова лексика для опису висоти звуку не зводиться до конвенційних позначень, а дає змогу побачити метафоричну концептуалізацію голосу через образ-носій простору. Мюллер усвідомлює цю метафору, оскільки послідовно деавтоматизує асоціацію між вертикальним простором і голосом.

Глибина конвенційно використовується як сфера-джерело для міркування про звуки низької частоти й зазвичай залишається невиразною в повсякденній мові голосу. На противагу цьому Мюллер у своїх текстах свідомо висуває її метафоричне значення на передній план. Наприклад, в оповіданні "Inge" («Інґе») зі збірки *Niederungen* [«Низовини»] Мюллер оригінально пояснює, чому голос персонажа глибокий: "Seine Stimme klang tief. Er musste einen sehr tiefen Hals haben" [«Його голос звучав глибоко. Він, мабуть, мав дуже глибоке горло»] (с. 162). Вона підкреслює просторове значення прикметника *tief* [«глибокий; низький»], асоціюючи метафоричну глибину голосу персонажа з буквальною глибиною його горла. Ральф Мюллер називає такі тропи «гіпербуквальними» метафорами (Müller, с. 230). Офіцер таємної поліції має глибокий голос. Глибина голосу пов'язана з його акустичними властивостями та просторовими характеристиками горла чи шиї офіцера. Тут голос можна уявити як сутність, розташовану в горлі мовця. Крім того, Герта Мюллер підкреслює тілесну природу голосу й виводить джерело його метафоричного означення за межі мовленнєвих органів: "Seine Stimme klang tiefer, als sein Hals lang war. Sie klang so dumpf, als käme sie aus seinem Magen" [«Його голос звучав з більшої глибини, не співмірною з довжиною його шиї. Він звучав так глухо, ніби виходив із його шлунка»] (с. 162). Голос набуває виразної тілесності. Оскільки підґрунтя конвенційної асоціації між глибиною й голосом неочевидне, Мюллер, пояснюючи зв'язок між ними, висуває на передній план метафоричне значення глибини. Вона пропонує на позір буквальне, зосереджене на тілі пояснення, водночас увиразнюючи метафору для читача. Спроба деконструювати конвенцію оживлює метафору й розширює її значення. Те, що здавалося буквальним уживанням полісемічного слова, стає очевидним випадком метафоричної концептуалізації завдяки деавтоматизації конвенційного вислову. Прикметно, що глибина не лише описує акустичні властивості голосу, а й увиразнює владну позицію офіцера. Глибину голосу можна пов'язати з владою офіцера над протагоністкою, яку він допитує.

Коли нараторка-протагоністка роману *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] описує голос партнера своєї подруги, Мюллер поєднує образ глибокого голосу

з уявленням про «я» співака як контейнер: “Daß er überhaupt sang, so tief und wiederum gar nicht in sich hineinschauen ließ, war schon genug. Daß er dieses Lied kannte, gab mir einen Stich” [«Уже того, що він узагалі співав — так глибоко і водночас зовсім не дозволяв зазирнути в себе, — було досить. Те, що він знав цю пісню, кольнуло мене»] (с. 67). Хоча прикметник *tief* [«глибокий; низький»] конвенційно сполучається з голосом, його просторове значення увиразнюється завдяки образу-схемі контейнера. Голос співака можна уявити як сутність, що виходить із глибини його «я» — непрозорого й недоступного контейнера. Спільна просторова основа конвенційних уявлень про ці два поняття виходить на передній план і оживлює метафоричне осмислення як голосу, так і «я». Глибина й контейнер як два поняття-джерела утворюють складну інтеграційну рамку, в якій зв’язок між «я» і голосом вибудовується просторово. Мюллер імпліцитно деавтоматизує конвенційну мову, увиразнюючи для читача оригінальну метафоричну асоціацію між голосом і глибиною. Те, що пісня метафорично завдає протагоністці болю, увиразнює її ставлення до цього досвіду та чутливість до пісні. Отже, глибина в цьому контексті не зводиться до непрозорого вторинного значення мертвої метафори, а постає впізнаваним образом-носієм, який структурує досвід слухачки й узгоджується з тим, як вона сприймає психологічний стан співака. Звісно, важко стверджувати, що ця метафорична асоціація суто індивідуальна чи навіть неконвенційна. Проте Мюллер свідомо деавтоматизує метафору, тож уважний читач не може не розпізнати фігурального значення вислову.

В оповіданні “Niederungen” [«Низовини»] Мюллер описує совине ухкання як глибокий голос. Тут глибина як поняття просторового сприйняття виходить на передній план і стає засобом осмислення голосу. Нараторка-протагоністка описує, як однієї ночі чула сов: “Ich hab sie die ganze Nacht gehört auf den Dachziegeln. Sie haben zweierlei Stimmen, höhere und tiefere. Aber auch die höheren sind sehr tief, und die tieferen sind noch viel tiefer” [«Я чула їх усю ніч на черепиці. У них два різновиди голосів — вищі й нижчі. Але й вищі дуже глибокі, а нижчі — ще набагато глибші»] (с. 101). Повторюючи *tief* [«глибокий; низький»] і *hoch* [«високий»] кілька разів у межах двох коротких речень, Мюллер привертає увагу до цих слів і порушує автоматизм читання.

Читач уже не може сприймати ці слова як самоочевидні: йому доводиться зупинитися й осмислити фрагмент, і таким робом конвенційне значення деавтоматизується, а імпліцитна метафорична асоціація може вийти на передній план. Мюллер не створює нової метафори, а деавтоматизує усталені значення через повтор і синтаксис. Незвичайність совиних звуків увиразнюється, коли протагоністка зауважує, що сови мають "eine regelrechte Sprache" [«справжню мову»] (с. 101). Отже, читач може розпізнати метафоричне прочитання. Хоча пов'язувати глибину з акустичними властивостями звуку цілком логічно, важко визначити інші сфери-цілі. У ширшому контексті виникає символічний зв'язок між совами й смертю. Сусід протагоністки помирає вночі, коли вона в темному дворі не бачить нічого, крім совиних очей (с. 101). Глибину совиного ухкання тоді можна було б асоціювати зі смертю. Темрява, непрозорість і глибина пов'язані між собою у зоровому досвіді. Оскільки темрява конвенційно мапується на смерть, можна також установити метафоричний зв'язок між глибиною і смертю. Однак це дуже спекулятивне прочитання, тоді як зв'язок між глибиною і голосом досить виразний.

У *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] конвенційна просторова мова, використана для опису голосу, деавтоматизується завдяки тому, що її включено до розгорнутої мультисенсорної метафори: "Das Lied ist schwer. Die Stimme ist tief. Es ist ein Stein im Lied. Kaltes Wasser rinnt über den Stein" [«Пісня важка. Голос глибокий. У пісні є камінь. Холодна вода тече по каменю»] (с. 39). Для осмислення пісні залучено низку чуттєвих вражень. Зосередження на сенсомоторному досвіді дає змогу читачу розпізнати просторове значення прикметника *tief* [«глибокий; низький»]. Саме по собі друге речення в цитаті не підкреслює метафоричного підґрунтя конвенційного мововжитку. Проте безпосередній контекст увиразнює метафоричну природу асоціації між простором і голосом. Перше речення у фрагменті розуміється метафорично, адже пісня не може бути буквально важкою. Наступне речення можна було б сприйняти як буквальне, але речення до і після нього є метафоричними. Тому, попри конвенційність вислову, "глибокий голос" означає тут більше, ніж просто звук низької частоти: читач помічає мапування між глибиною й голосом і шукає метафоричного тлумачення.

Прикметно, що глибина, здається, стосується не лише акустичних властивостей голосу, а й психологічного впливу голосу.

Коли нічний сторож у *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] говорить уві сні, а потім прокидається, його голос представлено як глибокий: "Der Nachtwächter redet im Traum. Er zuckt mit den Beinen. Der Hund bellt. Der Nachtwächter wacht auf. Erschrocken nimmt er seinen Hut vom Kopf. Seine Stirn ist naß. 'Die bringt mich um', sagt er. Seine Stimme ist tief. Sie geht zurück in seinen Traum" [«Нічний сторож говорить уві сні. Він сіпає ногами. Пес гавкає. Нічний сторож прокидається. Перелякано знімає капелюха. Його чоло мокре. "Вона мене вб'є", — каже він. Його голос глибокий. Голос повертається в його сон»] (с. 95). Рух і простір слугують сферами-джерелами й допомагають письменниці створити виразний образ цієї сцени. Мюллер дає читачеві змогу візуалізувати голос як фізичний об'єкт, що входить у сон нічного сторожа. Крім того, голос є не лише сферою-ціллю метафори, а й метонімічно виступає образом-носієм, що позначає нічного сторожа. Саме нічний сторож повертається до сну, а не його голос. Хоча метонімічне вживання голосу на позначення мовця цілком конвенційне, незвично вживати голос як образ-носій на позначення людини, яка засинає. Отже, Мюллер переносить звичну метонімію в незвичний контекст. Ця метонімія далі деавтоматизується завдяки метафоричному представленню голосу в усьому фрагменті. У цьому контексті конвенційне метонімічне вживання голосу на позначення мовця, здається, суперечить метафоричному конструюванню голосу як рухомого об'єкта. Ця неузгодженість образів також підкреслює фігуральну природу тексту. Сон є контейнером, а голос в останньому реченні метонімічно позначає мовця. За іншого прочитання голос можна метафорично осмислити як живу істоту. Уявлення голосу як фізичного об'єкта або живої істоти, що рухається всередину контейнера, активує просторове сприйняття. У цьому контексті глибокий голос не зводиться до мовного кліше, а викликає метафоричні мапування між вертикальністю та акустичними властивостями звуку. Мюллер одночасно застосовує кілька різних стратегій, щоб створити поетичні образи і деавтоматизувати метафоричні та метонімічні асоціації, що лежать в основі конвенційної мови.

У романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] просторове значення прикметника *tief* [«глибокий; низький»] очевидне й увиразнює метафоричний зв'язок між глибиною та звуком: "Seine Stimme ist tief unter Maras Rock" [«Його голос глибоко під спідницею Мари»] (с. 117). Директор фабрики сексуально домагається працівниці, тому Мюллер розміщує його голос глибоко під її спідницею, ніби фізичний об'єкт. Водночас *tief* може позначати й акустичні властивості голосу директора. Отже, голос постає фізичним об'єктом усередині контейнера, а його глибина водночас набуває акустичного значення.

Найвиразніше Мюллер використовує метафоричну асоціацію між вертикальністю й голосом у сцені роману *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»], де таємна поліція допитує Альберта, одного з головних персонажів, а всіх учасників розмови метонімічно представлено їхніми голосами. Глибокий голос одного з офіцерів набуває особливої значущості й увиразнює його владу, тоді як тихий голос протагоніста символізує покору, упослідженість і невпевненість (Haupt-Cucuiu, с. 58). Зображення співрозмовників через їхні голоси й характерні риси зовнішності віддаляє їх від читача. У розділі "Gesicht ohne Gesicht" [«Обличчя без обличчя»] двоє офіцерів таємної поліції, один із яких Павел, допитують Альберта, котрий публічно виконував пісні, які режим вважав небезпечними (с. 144–156). Початковий абзац розділу не пояснює, кому належать глибокий і тихий голоси. У другому короткому абзаці з'являється слідчий Павел, однак глибокий голос належить іншому, неназваному слідчому, якого далі метонімічно позначено як "die Schnittwunde" [«різана рана»]; Павела ж представлено як "das Muttermal" [«родимка»]. У більшій частині розділу голоси виступають суб'єктами; Мюллер послідовно зберігає це метонімічне перенесення впродовж усієї сцени. Альберт з'являється в третьому абзаці розділу, коли він називає своє ім'я. Далі оповідач називає Альберта "die leise Stimme" [«тихий голос»], а неназваного офіцера таємної поліції — "die tiefe Stimme" [«глибокий голос»]: "Vorname, sagt die tiefe Stimme. ALBERT, sagt die leise Stimme. Und ABI, fragt die tiefe Stimme. Die leise Stimme sagt, meine Freunde nennen mich so. Und dein Vater, sagt die tiefe Stimme. Er hat mich auch ABI genannt, er lebt nicht mehr, sagt die leise Stimme" [«— Ім'я? — каже

глибокий голос. — АЛЬБЕРТ, — відповідає тихий. — А АБІ? — питає глибокий. Тихий голос каже: — Мене так називають друзі. — А твій батько? — питає глибокий. — Він теж називав мене АБІ, але його вже немає, — відповідає тихий голос»] (с. 144). На першій сторінці розділу одинадцять разів ужито "eine/die tiefe Stimme" [«один/цей глибокий голос»] і вісім разів — "eine/die leise Stimme" [«один/цей тихий голос»]; разом ці вислови становлять понад третину всіх слів на сторінці (с. 144). Таку метонімію зазвичай використовують у повсякденному спілкуванні для позначення людей, чиїх імен ми можемо не знати або чиї голоси не впізнаємо. Хоча Мюллер тут використовує конвенційну метонімію, повторення того самого тропу робить його дуже виразним. Прикметно, що таке використання метонімії також підкреслює метафоричну природу цитованих висловів. Отже, Мюллер висуває вертикальність на передній план як метафоричну сферу-джерело для акустичних властивостей голосу й ефективно відокремлює голоси від мовців.

У *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»] трапляються подібні приклади дисоціації. У наступній цитаті протагоністка Ірене не одразу впізнає свого друга під час телефонної розмови, і тому спершу він постає лише як глибокий голос: "Ich bin ein Zauderer, sagte eine tiefe Stimme. Wer sind Sie, fragte Irene. Zauderer. Sie haben sich verwählt. Die Stimme lachte, und es war die Stimme von Franz" [«— Я зволікач, — сказав глибокий голос. — Хто ви? — запитала Ірене. — Зволікач. — Ви помилилися номером. — Голос засміявся — це був голос Франца»] (с. 41). Мюллер часом прямо розмежовує персонажа і його голос, свідомо спираючись на метонімічне вживання голосу на позначення людини. Наприклад, дисоціацію між двома метафоричними «я» одного суб'єкта увиразнено через глибину голосу, коли Ірене представлена як інша людина, бо має інший голос: "Es war die andere Irene. Sie hatte eine tiefe Stimme" [«Це була інша Ірене. Вона мала глибокий голос»] (с. 163). Мюллер регулярно пише про відчуження та дисоціацію, яких зазнають її протагоністки в умовах пригноблення (Littler, с. 36–56). Оскільки метонімічне вживання голосу на позначення мовця віддаляє голос від людини й передбачає їхню дисоціацію, воно може набувати символічного значення у творах Мюллер.

У сцені допиту з *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] один із персонажів лишається для читача невідомим, а слідчі дистанціюються від протагоніста. Метонімія знелюднює персонажів, адже читач майже нічого не знає про мовців. Акустичні властивості голосів здебільшого не змінюються: Альберта послідовно позначено як тихий голос, а неназваного слідчого — як глибокий. Коли слідчий змінює голос, удаючи співчуття, він стає схожим на тихий голос. Це може означати буквальну акустичну подібність двох голосів, але зазначене порівняння також вказує на зміну ставлення. Слідчий не лише утверджує свою владу й намагається залякати Альберта, а й іронічно виявляє чутливість до його особистого життя. Коли ж тихий голос Альберта уподібнюється до глибокого голосу слідчого, буквальне порівняння малоймовірне. На мить Альберт кидає виклик владі, і його гнів відбивається в тому, що його голос стає подібним до голосу слідчого. Згодом під час допиту порівняння між глибоким і тихим голосами переважно буквальне й висуває на передній план фізичні властивості звуку. Офіцер таємної поліції імітує голос Альберта і наспівує уривки з пісні, яку виконував Альберт: “Die tiefe Stimme hustet. <...> die tiefe Stimme <...> wird wie die leise Stimme: ich bin verrückt geworden, ich habe mich verliebt, in eine, die mich liebt” [«Глибокий голос кашляє. <...> глибокий голос <...> стає схожим на тихий голос: я збожеволів, я закохався в ту, яка мене любить»] (с. 145). Слідчий, можливо, насміхається з Альберта. Він стверджує, що в пісні є суперечність, а Альберт відповідає, що це лише пісня: “Das ist doch ein Lied, sagt die leise Stimme laut” [«Це ж пісня, — говорить тихий голос голосно»] (с. 146). Оксиморонне поєднання «тихий голос говорить голосно» відриває позначення голосу від його акустичних властивостей. Очевидна суперечність між *leise* [«тихий»] і *laut* [«голосний»] ефективно передає емоційну реакцію протагоніста й може сигналізувати про дисоціацію протагоніста і його голосу. Загалом сцена допиту з *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] може висувати вертикальність на передній план, бо мовців метонімічно зображено через їхні голоси. Послідовне вживання цієї метонімії та повторення прикметника *tief* [«глибокий; низький»] привертають увагу читача до фігуральної природи цих висловів.

Оскільки читач метонімічно асоціює глибокий голос із неназваним слідчим і державною владою, просторове значення прикметника також може бути розпізнане.

У поетологічному есеї "Dass jeder Gegenstand den Platz einnehmen muss, den er hat — dass ich der zu sein habe, der ich bin" [«Що кожен предмет мусить посісти належне йому місце — що я маю бути тим, ким я є»] (2011), присвяченому роману *Întâmplări în irealitatea imediată* [«Пригоди в безпосередній нереальності»] румунського письменника Макса Блехера, Мюллер описує діалоги й осмислює голоси персонажів через образ-носій вертикальності: "Gerade weil Worte in den Rang der Liebe zu Frauen gehoben werden, sind die Dialoge in diesem Buch allesamt so knapp, dass es kürzer nicht mehr geht. Der Ton ist schroff. Die Gespräche aller Personen haben den Geschmack des Widerwillens, weil das Reden spät dran ist" [«Саме тому, що слова піднесено до рівня любові до жінок, усі діалоги в цій книжці такі стислі, що коротшими вже бути не можуть. Тон — різкий. Розмови всіх персонажів мають смак відрази, бо говорити вже запізно»] (с. 196). Просторове значення прикметника *schroff* [«різкий; стрімкий»] увиразнюється тим, що ставлення Блехера до слів осмислено за допомогою простору. Сказано, що він метафорично підносить слова до особливого статусу. Після цього образу вертикального руху з'являється прикметник *schroff*, який має кілька різних значень, одне з яких описує круту поверхню. Хоча обидва вислови конвенційні і їх можна було б витлумачити як несвідомі або навіть мертві метафори, однак їхнє сусідство з подальшою метафорою розмов як їжі привертає увагу читача до імпліцитної асоціації між вертикальністю і голосом.

Сфера-джерело вертикальності так само імпліцитно активується в Нобелівській промові Мюллер. Мюллер згадує, що мати щодня перед її виходом із дому питала, чи взяла вона носовичок: "Die Liebe hat sich als Frage verkleidet. Nur so ließ sie sich trocken sagen, im Befehlston wie die Handgriffe der Arbeit. Daß die Stimme schroff war, unterstrich sogar die Zärtlichkeit" [«Любов перевдяглася в запитання. Лише так її можна було висловити сухо — наказовим тоном, як рухи під час роботи. Навіть різкість голосу підкреслювала ніжність»] (Müller, "Jedes Wort", с. 7). Мову спершу осмислено як одяг,

а потім — як щось сухе. В осмисленні материного голосу задіяно дотиковий досвід: запитання про носовичок було способом виявити любов до доньки. Насиченість фрагмента метафорами увиразнює сфери-джерела, маповані на мову. Отже, конвенційне за інших умов значення *schroff* [«різкий; стрімкий»] стає неоднозначним, а метафоричне мапування між вертикальністю і голосом доступнішим для читача.

Таке використання просторової лексики на позначення голосу цілком конвенційне в німецькій мові. У повсякденному мовленні цю лексику часто сприймають як таку, що має окреме довільне значення, не пов'язане з метафоричним мапуванням між різними сферами. Натомість Мюллер не вважає просторову мову опису голосу чимось самоочевидним, а увиразнює вертикальність як сферу-джерело, істотну для осмислення звуку. Вона деавтоматизує конвенційну мову й висуває вертикальність на передній план за допомогою повтору, розгортання усталених метафор, їх «гіпербуквального» тлумачення та перенесення конвенційної мови в насичений метафорами контекст. Мюллер вибудовує фрагменти так, що простір як сфера-джерело раз у раз активується у зв'язку з різними поняттями. Це створює резонанс між образами й висуває просторові поняття на передній план як метафоричні образи-носії, що допомагають осмислити голос. Нарешті, вона зіставляє просторові поняття з голосом, вибудовуючи складні й на позір парадоксальні мережі концептуальної інтеграції. Мюллер добре усвідомлює закладені в мові метафоричні асоціації й, безперечно, розпізнає вертикальність як конвенційний образ-носій голосу.

Просторова орієнтація не обмежується вертикальністю чи глибиною. Далі я проаналізую співвідношення фігури та фону, рух і образ-схему контейнера як просторові образи-носії, що допомагають осмислити голос.

Голос і співвідношення фігури та фону

Співвідношення фігури та фону є істотною характеристикою людського сприйняття. Воно дає нам змогу виокремлювати сутності в нашому довкіллі й взаємодіяти з ними для досягнення наших цілей. Вів'ян Еванс визначає його як «здатність помічати, що певні

елементи будь-якої просторової сцени “вирізняються” на тлі інших» (Evans, с. 31). Оскільки співвідношення фігури та фону фундаментальне для сприйняття й лежить в основі багатьох виразніших просторових понять, воно рідко постає ключовою сферою-джерелом у просторових метафорах. Поняттям співвідношення фігури та фону я послуговуюся також для аналізу того, як Мюллер висуває просторову мову на передній план і деавтоматизує її.

У *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] Мюллер так само спирається на співвідношення фігури та фону для осмислення голосу. Вона використовує це перцептивне групування як сферу-джерело для розуміння взаємодії різних звуків і свідомо висуває його на передній план. Голос уявляється як просторова сутність, коли Амалія, донька протагоніста, слухає свого друга Дітмара під час перегляду в кінотеатрі бойовика: “Dietmar redet. Amalie hört hinter seiner Stimme den Schuß” [«Дітмар говорить. Амалія чує постріл десь за його голосом»] (с. 67). Дітмар каже Амалії, що вони більше не побачаться, бо він іде в армію, а вона емігрує. Речення, в якому Амалія чує постріл, завершує короткий розділ про її стосунки з Дітмаром. Постріл може символізувати кінець їхніх стосунків і перегукуватися з майбутньою смертю Дітмара під час військових навчань. Голос Дітмара слугує тлом, тоді як постріл конструюється як фігура позаду нього. Мюллер використовує візуальне групування об’єктів за принципом фігури й фону як сферу-джерело для міркування про звуки в цій сцені; вона застосовує просторову мову, щоб передати слуховий досвід. Постріл метафорично концептуалізується і профілюється як об’єкт позаду іншого об’єкта. Іншими словами, просторове сприйняття стає сферою-джерелом для осмислення слухового досвіду. Важливо, що символічна насиченість речення підкреслює метафоричні мапування між простором і звуком.

Голос і рух

Звукова хвиля голосу буквально поширюється у просторі, тому просторову мову конвенційно використовують для опису динаміки усного спілкування, а рух стає природною сферою-джерелом для осмислення голосу. Поширення звуку можна, наприклад,

метафорично представити через інші, неслухові види чуттєвого досвіду. У романі *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»] голоси лахмітників імпліцитно постають як рухомі видимі об'єкти: "Vom Flohmarkt her kamen mit dem Wind die Stimmen der Trödler durch die Bäume" [«Разом із вітром крізь дерева долинали з блошиного ринку голоси лахмітників»] (с. 68). Вітер невидимий, однак його рух виявляється в коливанні гілок. Образ гілок, що гойдаються, унаочнює рух голосів. Метафора голосу як рухомого й видимого об'єкта пов'язана з його буквальним поширенням у просторі.

Уві сні протагоніста роману *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] його крик перетворюється на голос його дружини: "Der Schall seiner Stimme kommt als die Stimme seiner Frau zurück" [«Звук його голосу повертається до нього голосом дружини»] (с. 70). Поширення голосу в просторі набуває тут додаткового значення: голос змінюється. Рухаючись крізь простір, голос Віндіша чарівним чином перетворюється на голос його дружини. Просторовий досвід підкреслює рух як важливий чинник радикальної зміни якості звуку, що виходить за межі будь-якого раціонального пояснення. Отже, магічна зміна голосу через рух надає поширенню звуку нового метафоричного значення.

Просторовий опис руху дає змогу уявити голос як видимий фізичний об'єкт. В оповіданні "Niederungen" [«Низовини»] дівчинка-нараторка розповідає про сни, які бачила після того, як на її очах родина зарізала теля й повісила його шкуру в кімнаті дівчинки. В одному зі снів батько змушує її їхати верхи на теляті: "Vater trieb uns durch den Fluss, Vater johlte, und wir ritten hinter seinem Echo durch den Wald" [«Батько гнав нас через річку, батько горлав, і ми їхали крізь ліс за його відлунням»] (с. 64). Буквальне тлумачення не дає змоги адекватно передати те, як нараторка осмислює цю сцену. Уві сні теля оживає й постає супутником нараторки. Оскільки нараторка каже, що їхала на теляті за відлунням батькового голосу, його голос можна уявити як видиму сутність, що рухається крізь простір. Образ батькового голосу як фізичної сутності, що рухається попереду, увиразнює матеріальність звуку, а близькість до нараторки створює враження, ніби голос можна побачити.

У метафорах голосу Мюллер використовує рух як сферу-джерело переважно тоді, коли описує горизонтальне поширення звуку в просторі та зв'язок між мовцем і слухачем. Ця взаємодія розгортається в горизонтальній площині. Натомість у наступному реченні з роману *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] рух набуває вертикального напрямку: "Paul läßt die erwachenden Rumänen mitten im Ton fallen" [«Пауль посеред ноти кидає пробуджених румунів униз»] (с. 268). На відміну від горизонтального, вертикальний рух передає не поширення голосу, а зміну його висоти: тут високочастотний звук стає низькочастотним. Хоча і горизонтальний, і вертикальний рухи належать до тієї самої досвідної сфери, вони створюють різні просторові конфігурації й стосуються різних цільових аспектів голосу та звуку. Як ми щойно бачили, вертикальний рух можна використовувати як метафоричний образ-носій для опису акустичних властивостей голосу. Прикметно, що цей фрагмент висуває на передній план образ-схему контейнера, яку я обговорюю в наступному підрозділі. Образ-схему можна розпізнати, якщо читач уявить зміст пісні як фізичну сутність, що рухається всередині голосу протагоніста. Голос співака можна уявити як контейнер, а зміну його висоти — як рух змісту пісні всередині цього контейнера. "Die erwachenden Rumänen" [«пробуджені румуни»] можуть водночас бути словами пісні, її дійовими особами й рухомими сутностями всередині голосу-контейнера. Ця складна метафорична концептуалізація увиразнює як образ-схему контейнера, так і рух, а також надає фрагментові поетичного й гумористичного звучання, адже він кидає виклик усталеним мовним і концептуальним конвенціям.

Коли нараторка-протагоністка оповідання "Das Fenster" [«Вікно»] описує статевий акт зі своїм другом Тоні під мостом, вона концептуалізує звук як сутність, що рухається вертикально: "Die Brücke ist hohl und stöhnt, und das Echo fällt mir in den Mund" [«Міст порожнистий і стогне, а відлуння падає мені в рот»] (с. 120). Міст персоніфіковано: він стогне, ніби людським голосом. Можливо, голос протагоністки рухається вгору й повертається до неї як відлуння після відбиття від мосту. За допомогою вертикального руху й просторового сприйняття як сфер-джерел нараторка створює надзвичайно

чуттєвий образ голосу, що увиразнює її тілесний досвід. Оскільки відлуння метафорично падає протагоністці в рот, можна припустити, що в осмисленні голосу задіяно й смаковий досвід; отже, голос набуває мультисенсорного характеру й активує різні види сенсомоторного досвіду. Крім того, фігуральне перенесення різко відокремлює голос від мовця. Протагоністка приписує цей звук мостові. Оскільки далі в тексті важке дихання Тоні вона називає відлунням, що падає їй у рот, тож це може бути саме його голос. Звук може належати або протагоністці, або її другові Тоні, і загальний контекст не розв'язує цієї неоднозначності. Важливо, що голос постає рухомим об'єктом, а для осмислення слухового сприйняття залучаються різні чуття.

У наступній складній метафорі мовлення з роману *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] рух постає сферою-джерелом для голосу. Один із персонажів роману описує сон, у якому його дружина розбиває горіхи каменем на березі річки, поки він молиться: "Vater unser, der du bist im Himmel und auf Erden, sagte ich. Ich hörte bei jedem Wort den Stein klopfen aus meinem Mund. Ich konnte nicht weiterbeten, ich fühlte mich vernarrt. Der Herrgott hörte auf den Stein und auf die Haselnüsse, nicht auf mich" [«Отче наш, що єси на небі й на землі, — промовив я. З кожним словом я чув, як із мого рота зі стуком випадає камінь. Я не міг молитися далі, почувався дурнем. Господь Бог слухав падіння каменя і ліщинових горіхів, а не мене»] (с. 45–46). Звук молитви можна уявити як об'єкт, що випадає з рота мовця. Голос персонажа асоціюється з каменем, яким його дружина розбиває ліщинові горіхи. Отже, голос дисоціюється від мовця, а його поширення осмислюється через образ рухомого об'єкта. Те, що Бог звертає увагу на стукіт каменя, який падає, а не на голос, можна витлумачити чи то як причину, чи то як наслідок фігуральної асоціації між цими звуками. Неоднозначність неможливо усунути, а фрагмент не дає змоги визначити, які саме сфери-цілі відповідають цьому широкому діапазону сфер-джерел. Мюллер створює виразний метафоричний образ, а його мультисенсорний символізм допускає різні інтерпретації.

Підсумовуючи, Мюллер послідовно розширює буквальне розуміння руху як поширення звуку, вибудовуючи за допомогою

контексту й оригінального мововжитку метафоричні мапування між рухом і голосом. Її тексти деавтоматизують конвенційну мову опису голосу й привертають увагу до метафоричної асоціації між рухом і звуком.

Голос і образ-схема контейнера

Тепер я проаналізую метафоричну асоціацію між голосом і когнітивною структурою, відомою як образ-схема контейнера. За Джонсоном, образи-схеми «є повторюваними моделями взаємодії між організмом і середовищем, що виявляються в чуттєвих якостях нашого досвіду, розуміння й мислення. Образи-схеми — це структури, які окреслюють базові контури нашого досвіду як утілених істот. <...> Іншими словами, їхнє філософське значення полягає в здатності поєднувати тіло і розум, внутрішнє і зовнішнє, думку і почуття. Вони є істотною частиною втіленого значення і становлять основу для значної частини наших абстрактних умовиводів» (Johnson, "The Philosophical Significance of Image Schemas", с. 31). Еванс стверджує, що образи-схеми охоплюють «досвід світу, безпосередньо опосередкований і структурований людським тілом». Вони є «доконцептуальними за походженням» і стосуються різних сенсорних модальностей, тобто є «кросмодальними». Важливо, що в межах теорії концептуальної метафори образ-схеми «структурують складніші поняття та ідеї» (Evans, с. 42, 43, 46). Отже, образ-схеми — це ментальні репрезентації, пов'язані як із перцептивною когніцією, так і з концептуальним мисленням.

Контейнер — одна з найдослідженіших, якщо не найдослідженіша, образ-схем. Лакофф і Джонсон визначають її так: «Схема контейнера має таку структуру: внутрішній простір, межа і зовнішній простір. Це гештальтна структура, <...> частини не мають сенсу без цілого. Немає внутрішнього простору без межі й зовнішнього простору, немає зовнішнього простору без межі й внутрішнього простору, і немає межі без сторін. Структура є топологічною в тому сенсі, що межу можна розширити, звузити чи деформувати, і вона все одно залишатиметься межею схеми контейнера» (Lakoff & Johnson, *Philosophy in the Flesh*, с. 32). Образ-схему контейнера широко використовують як сферу-джерело в метафоричному

осмисленні мови — як у німецькій, так і в українській. Коли ми читаємо «у наступному фрагменті», «у цьому романі», «у цій цитаті», значення вказаних висловів ґрунтується на звичній і легко зрозумілій образ-схемі контейнера. Тут немає свідомої або поетичної метафори, але конвенційна асоціація між мовою і образ-схемою контейнера не зводиться до буквального значення. Щодо голосу, то його конвенційно представляють як контейнер, коли описують його властивості й контексти вживання. Наприклад, емоції й почуття часто уявляються як об'єкти всередині контейнера голосу. Голос може також постати контейнером для власних акустичних властивостей і прагматичних намірів мовця. Оскільки цей образ ефективно передає різні значення, у текстах Мюллер голос часто постає контейнером.

У *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] метафорична концептуалізація звуку як контейнера набуває конкретного втілення у сцені, де скляна посудина буквально наповнюється дощовою водою. Тут Мюллер описує дощ надзвичайно поетично й сюрреалістично: "Im Regenwasser war auch Wind. Er trieb gläserne Glocken durch die Bäume. Die Glocken waren trüb, es wirbelten Blätter darin. Der Regen sang. Es war auch Sand in der Stimme des Regens. Es waren auch Baumrinden drin" [«У дощовій воді був і вітер. Він гнав скляні дзвони крізь дерева. Дзвони були каламутні, у них кружляло листя. Дощ співав. У голосі дощу був і пісок. Була в ньому й кора дерев»] (с. 26). Дощ персоніфіковано, а звук дощу уявлено як людський голос. Голос дощу конструюється як контейнер, що вміщує фізичні об'єкти. Цей мультисенсорний образ залучає зорове сприйняття до осмислення звуку дощу. Авторка створює складну метафору, поєднуючи образно-схематичну концептуалізацію з мультисенсорним досвідом для опису звуку. Голос є сферою-ціллю, коли його осмислюють як контейнер і водночас сферою-джерелом, коли через нього пояснюють звук дощу. Конвенційна концептуалізація голосу як контейнера перетворюється на виразно поетичну, свідомо сконструйовану метафору завдяки оригінальності образу. Розгортання цієї імпліцитної асоціації в новому мовному контексті підкреслює метафоричну природу співвідношення між звуком і образ-схемою контейнера. Водночас важко визначити сфери-цілі фізичних об'єктів у контейнері.

Сам голос дощу, вочевидь, означає більше, ніж просто його звук. Цей фігуральний опис дощу може передавати акустичні властивості дощу та його соціальні й культурні конотації, але точні поняття-цілі залишаються неясними.

У *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] Мюллер представляє голос персонажа як контейнер, що містить звуки виробничого процесу. Випивши шнапсу, партнер нараторки Пауль іноді співав: "Manchmal pfiff Paul sich ein Lied, da war mehr Eisenfeilen als Musik drin, es klang so falsch" [«Іноді Пауль насвистував собі пісню; у ній було більше залізної стружки, ніж музики, і звучала вона так фальшиво»] (с. 215). Неконвенційна метафора пісні, що містить виробничий шум, спирається на образ-схему контейнера. Хоча метафора допомагає читачеві зрозуміти акустичні властивості співу, вона передусім передає, наскільки нараторку дратує п'яний спів її партнера. У тому самому абзаці вона говорить про незаконний бізнес Пауля: він виготовляє телевізійні антени й продає їх на блошиному ринку. Звуки, що нараторка асоціює зі співом Пауля, перегукуються з шумом, який, імовірно, супроводжував виготовлення антен. У метафоричному образі пісні вміщено мультимодальний сценарій ручної праці, що передбачає моторний контроль і маніпулювання об'єктами. Отже, образ-схема контейнера є одним із компонентів складної концептуалізації голосу персонажа.

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] голос персонажа постає вмістищем звуку, коли зимової ночі серед поля зупиняється потяг із румунськими німцями, яких депортують до радянських трудових таборів. Їх виводять із потяга й наказують справляти нужду надворі. Один із депортованих жартує й кричить: "In seiner Stimme hallte ein Echo" [«У його голосі було чути відлуння»] (с. 21). Відлуння представлено як звук, розташований у голосі мовця. У відкритому полі воно навряд чи могло виникнути, адже для цього потрібна перешкода, від якої відбивається звук. Однак у метафоричному плані роль такої перешкоди виконує голос персонажа, осмислений як контейнер. Образ-схема контейнера необхідна для тлумачення цитати: відлуння в голосі мовця можна осмислити лише метафорично.

В есеї “Auf die Gedanken fällt Erde” [«На думки падає земля»] Мюллер представляє голос як контейнер, що містить мовленнєвий акт застереження: “Die Popen hängen in ihre Gebetsstimmen die Warnung vor einem islamischen Gottesstaat der Moslems” [«Попи вішають у свої молитовні голоси пересторогу перед ісламською теократичною державою»] (с. 169). Мовленнєві акти зазвичай уявляють як фізичні об’єкти всередині контейнера голосу, але авторка деавтоматизує усталену конвенцію, розгортаючи образ уміщення. Застереження не просто міститься в голосах, а його буквально «вішають» у них. Залучаючи тілесний досвід сили, маніпулювання предметами й руху до осмислення мовлення, Мюллер підкреслює метафоричну природу асоціації між голосом і образ-схемою контейнера. Сенсомоторний досвід допомагає передати наміри мовців і те, як ці наміри виражено голосом; унаслідок цього постає виразна мультисенсорна метафора, що спирається на мовні конвенції. Висуваючи на передній план фігуральну природу конвенційної асоціації між голосом і образ-схемою контейнера, Мюллер спонукає читача критично осмислювати комунікацію.

У німецькій та інших європейських мовах голос регулярно представляють як контейнер для емоцій і почуттів, осмислених як фізичні об’єкти. Мюллер деавтоматизує цю конвенцію за допомогою різних стратегій. У *Herztier* [«Серце-звір»] страх відіграє помітну роль у житті протагоністів, яких переслідує диктаторський режим. У наступному фрагменті зв’язок між страхом і голосом осмислено за допомогою складної метафори, що включає образ-схему контейнера: “Doch Angst schert aus. Wenn man sein Gesicht beherrscht, schlüpft sie in die Stimme. Wenn es gelingt, Gesicht und Stimme wie ein abgestorbenes Stück im Griff zu halten, verläßt sie sogar die Finger. Sie legt sich außerhalb der Haut hin. Sie liegt frei herum, man sieht sie auf den Gegenständen, die in der Nähe sind” [«Та страх відхиляється вбік. Коли вдається опанувати вираз обличчя, він прослизає в голос. Якщо вдається тримати обличчя й голос під контролем, наче щось відмерле, він покидає навіть пальці. Він лягає за межами шкіри. Лежить довкола, нічим не прикритий; його видно на предметах поблизу»] (с. 83). Голос осмислюється як контейнер, а страх — як рухома сутність, що входить у цей контейнер. Образ-схеми контейнера

й контакту, а також образи-носії руху, силової динаміки й фізичного об'єкта дають Мюллер змогу показати, як страх впливає на людей. Вона підкреслює, що страх виявляється в голосі й тілі мовця. Контроль над голосом метафорично закриває контейнер; унаслідок цього страх не може прослизнути всередину й осідає на тілі мовця. Цей складний метафоричний сценарій висуває на передній план фігуральну асоціацію між голосом і образ-схемою контейнера.

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] Мюллер імпліцитно представляє голос як контейнер, що містить ненависть, коли Лео Ауберґ порівнює свою роботу на фабриці радянського трудового табору з твором мистецтва. Його співрозмовник Тур Прікуліч, який має привілеї як зв'язковий табірної адміністрації та наглядач за іншими в'язнями, не розуміє Лео: "Er lächelte <...>, hatte aber keine Ahnung, dass es stimmte. Man hörte den dünnen Hass in seinem Ton, seine Nasenflügel schimmerten rosa, in seinen Schläfen Marmoradern" [«Він усміхнувся <...>, але й гадки не мав, що це правда. У його тоні чулася тонка ненависть, крила носа почервоніли, на скронях — мармурові жили»] (с. 169). Тон голосу Тура Прікуліча постає контейнером для ненависті, метафорично сконструйованої як тонкий фізичний об'єкт. Цей просторовий образ ненависті деавтоматизує її конвенційне уречевлення й привертає увагу читача до метафоричного характеру зв'язку між ненавистю і фізичним об'єктом. Цей оригінальний образ також може допомогти читачеві усвідомити, що голос не може буквально містити ненависть.

У *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] метафорична асоціація між голосом і образ-схемою контейнера виходить на передній план, коли голос уявляється як контейнер, що містить частину тіла: "Adina fängt im Dunkeln laut zu zählen an, zählt statt der Treppen ihren linken, ihren rechten Schuh. Und wie jeder Schuh sich ohne sie einzeln hebt und einzeln auftritt. Bis jede Zahl nur noch ihre Stimme ist, dann eine fremde Stimme. In der fremden Stimme beginnt ihre eigene Stirn" [«Адіна в темряві починає голосно рахувати, рахує не сходинки, а свій лівий, свій правий черевик. І те, як кожен черевик без неї окремо піднімається й окремо ступає. Аж поки кожне число не стає лише її голосом, а потім — чужим. У чужому голосі починається її власне чоло»]

(с. 112). Це надзвичайно поетичний спосіб опису суб'єктивного досвіду, який деавтоматизує образ-схему контейнера. Читач не може витлумачити останнє речення фрагмента буквально і має розуміти його метафорично, простежуючи можливі мапування між різними поняттями. Унаслідок цього образ-схема контейнера увиразнюється як сфера-джерело для міркування про голос. Як і голос, людське тіло конвенційно уявляється як контейнер. У наведеній сцені цей паралелізм між голосом і тілом тісно пов'язує мовлення персонажки з тілесним досвідом; проте весь фрагмент описує відчуження свідомості від тіла. Оскільки голос є менш конкретним поняттям, ніж тіло, його метафорична концептуалізація як контейнера, що містить тіло, посилює відчуття відокремленості тіла від людського суб'єкта. Зрештою, голос протагоністки також постає відокремленим від суб'єкта через тісну асоціацію з дисоційованим тілом. Образ-схема контейнера слугує однією зі сфер-джерел складної мультисенсорної метафори, що передає психологічний стан протагоністки.

Висновки

Герта Мюллер деавтоматизує конвенційну просторову мову, якою послуговуються для осмислення голосу. Вона спонукає читачів розпізнавати фігуральне значення такої мови й вибудовувати оригінальні асоціації між голосом і такими просторовими структурами, як вертикальність, рух, співвідношення фігури та фону й образ-схема контейнера.

Такі метафоричні асоціації значно частіше трапляються в художніх творах Мюллер, ніж в автобіографічних чи поетологічних есеях. Можливо, це пояснюється тим, що в художніх творах більше діалогів, описів усної взаємодії та уваги до голосів персонажів. Я свідомо не проводжу чіткого розмежування між метафорами в художніх і нехудожніх творах Мюллер, адже її мова в усіх жанрах поетична, а стиль — подібний. Її тексти містять безліч метафор та інших тропів незалежно від жанру — автобіографічного есею, політичного коментаря чи роману. Проте метафоричні образи голосу з'являються переважно в художніх творах, що свідчить про їх більшу міметичність порівняно з нехудожніми.

Багатство соціальних і культурних значень робить голос понятям-ціллю, яке потребує пояснення й опису. Причина полягає не так у його абстрактності, як у складності та залежності від особистого й соціального контексту. Просторова мова дає авторці змогу осмислювати не лише акустичні властивості голосу, а й психічні стани мовців і слухачів та умови спілкування. Залежно від контексту голос постає по-різному, пов'язується з різними видами сенсорного досвіду й не зводиться до стабільного суто акустичного образу. У своїй праці *Philosophical Investigations* [«Філософські дослідження»] Вітгенштайн стверджував, що «значення слова — це його вживання в мові» (Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, с. 18e, § 43). Цей розділ показав, що значення голосу залежить від його вживання й аж ніяк не є довільним. Загалом метафорична концептуалізація голосу спирається на усталені концептуальні й мовні конвенції. Результати дослідження підтверджують засадниче припущення когнітивної лінгвістики, що значення виникає з умотивованих зв'язків між думкою й вираженням (Sinha, с. 229).

Хоча я намагався провести межу між сферами-джерелами і сферами-цілями, ця межа часом розмивається, тому голос можна інтерпретувати або як джерело, або як ціль. У деяких розглянутих прикладах сфери-джерела́ і сфери-цілі взаємодіють, створюючи нове значення голосу. Ця проблема заслуговує на подальше дослідження й пов'язана з теорією концептуального блендингу Фоконньє і Тернера та інтеракційною теорією метафори Макса Блека (Fauconnier & Turner; Black). Цю тему досліджено в спеціальному випуску «Двоспрямованість і метафора» журналу *Poetics Today* (Goodblatt & Glicksohn).

У просторовому осмисленні голосу в текстах Мюллер виразно взаємодіють метафора й метонімія. Деякі вислови можуть бути водночас метафоричними й метонімічними, причому один із цих фігуральних аспектів може висувати інший на передній план. Наприклад, метонімія може підкреслювати метафоричну природу вислову: в одному з розділів *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] Мюллер неодноразово метонімічно вживає слово «голос» на позначення мовця, що зрештою увиразнює вертикальність як метафоричну сферу-джерело для акустичних властивостей голосу. Завдяки такій взаємодії метафори й метонімії вона

підкреслює фігуральну природу повсякденної мови та створює оригінальні образи, в яких утілює своє поетичне бачення.

Дослідники іноді зауважують, що тексти Мюллер важко інтерпретувати (див., наприклад, Bozzi, *Der fremde Blick*, с. 141). Проте її метафорична репрезентація голосу не суперечить ані повсякденній мові, ані засадам теорії концептуальної метафори. Мій аналіз виявляє зв'язки між її тропами й принципами цієї теорії. Письму Мюллер справді властиві неоднозначність і розпливчастість, однак її мова й мислення спираються на конвенції. Їй вдається деавтоматизувати ці конвенції й допомогти читачеві усвідомити фігуральний характер мови, якою описано голос. Отже, Мюллер спирається на непевні, проте вмотивовані асоціації між простором і голосом і водночас деавтоматизує їх.

РОЗДІЛ 7

Мовчазна мова

У цьому розділі я досліджую, як Герта Мюллер за допомогою тропу мовчання осмислює абстрактніші поняття, зокрема мову. На відміну від голосу, мовчання вона широко обговорювала у своїх поетологічних есеях і художніх творах; це один із провідних мотивів її творчості. Літературознавці вже досліджували значення мовчання та його тематичну роль у поетиці Мюллер, поглибивши розуміння цього мотиву в її текстах. Аналізуючи погляди Мюллер на мову, висловлені в її поетологічних есеях, Коль зауважує, що Мюллер розмірковує про «значення і силу мови <...> коли мова поступається мовчанню у відповідь на ситуацію, що загрожує життю» (Kohl, "Beyond Realism", с. 28). На думку Коль, Мюллер бачить мовчання як психологічну реакцію на небезпеку й імпліцитно асоціює його зі смертю і стражданням.

Бріджид Гейнс наголошує на центральному місці мовчання у творчості Мюллер і стверджує, що «мовчання довкола Третього Райху» сформувало її як авторку й позначилося на її творах. Із дитинства Мюллер спостерігала, як люди мовчать про злочини минулого, скоєні тоталітарними режимами. Гейнс припускає, що «спершу до письменства Мюллер спонукало прагнення подолати мовчання, що оточувало її з дитинства» (Haines, "Return from

the Archipelago", с. 119, 122). В есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними. Чи може література свідчити?»] Мюллер пояснює, що почала писати не заради свідчення: письмо було для неї продовженням мовчання, адже в текстах вона могла висловлюватися, не озвучуючи своїх поглядів публічно: "Ich habe das Schreiben gelernt vom Schweigen und Verschweigen. Damit begann es" [«Мовчання й замовчування навчили мене писати. З цього все почалося»] (с. 6). Отже, Мюллер почала писати, протистоячи мовчанню довкола себе; водночас письмо стало безпечним простором для соціальної критики, яку вона не могла висловити публічно. Саме тому письмо можна розглядати і як подолання мовчання, і як його особливу форму.

В есеї про травму в романі *Herztier* [«Серце-звір»] Едді підкреслює важливість подолання мовчання через письмо й розглядає конфлікт між мовчанням і письмом як центральну дилему роману: «Дилема <...> полягає в тому, чи зберегти мовчання і тим самим дозволити силам терору перемогти, чи заговорити з позиції неповного знання і тим самим ризикувати зрадити їхніх жертв. Роман *Herztier* безпосередньо порушує цю проблему, показуючи, як нараторка співвідносить власний травматичний досвід зі свідченням про шкоду, заподіяну її друзям» (Eddy, "Testimony and Trauma", с. 58). У цьому протиставленні мовчання означає втрату здатності говорити внаслідок травми. Софія Річман пов'язує втрату голосу з травмою: «Сором після травми й відчай через те, що тебе ніколи не зрозуміють, спричиняють глибоке відчуття ізоляції та нездатність висловити свої почуття». Отже, мовчання є одним із можливих наслідків травми: «однією з поширених реакцій на травматичні події є нездатність говорити про те, що сталося» (Richman, с. 641). Це робить оповідь способом подолання травми: «Для кожного, хто страждав і прагнув, аби хтось засвідчив його страждання, розповісти власну історію — цілющий досвід» (Richman, с. 648).

Взаємозв'язок мовчання й оповіді часто вважають засадничим для поетики Мюллер. Роберґ стверджує, що «конструктивне напруження між мовою і мовчанням, повідомленням і замовчуванням»

становить «ядро поетології Мюллер» (Roberg, с. 30). У цьому контексті мовчання асоціюється з обмеженнями літературного письма. Воно позначає те, що залишається несказаним або не потрапляє до тексту, бо його неможливо передати на письмі (Predoiu, с. 161). Однак Мюллер усвідомлює обмеження письма й увиразнює порожнечу, яку залишає в тексті невисловлене (Marven, "In allem ist der Riß", с. 400). Аня Йоганнсен вказує, що Мюллер свідомо підкреслює взаємодію між мовленням і мовчанням: «Описане напруження між говорінням і мовчанням, між написаним і ненаписаним реченням треба створити, щоб неспокій став відчутним — зрештою, і для читача» (Johannsen, *Kisten*, *Krypten*, *Labyrinthe*, с. 210).

Дослідники, які вважають мовчання одним із ключових мотивів поетики Мюллер, підкріплюють свої міркування її поетологічними текстами й часто запозичують її лексику та метафори. Літературознавці наслідують Мюллер, імпліцитно осмислюючи письмо як мовлення, а вилучене з її художніх текстів — як мовчання. Гольґер Бьосманн, наприклад, послуговується мовчанням і мовленням як тропами для осмислення письма Мюллер. У своєму есеї про збірку оповідань *Barfüßiger Februar* [«Босоногий лютий»] (1987) Бьосманн тлумачить мовчання як щось, що можна почути під час читання: «Мовчання, відмова від комунікації, <...> — саме те, що читач має почути крізь написані речення» (Bösmann, с. 51).

Я не використовую Мюллерові метафори мовчання для тлумачення її текстів; натомість аналізую складники її образів, щоб дослідити, як вона послуговується мовчанням як тропом. Для цього я знову звертаюся до теорії концептуальної метафори, виходячи з припущення, що конкретні поняття, часто пов'язані із сенсомоторним досвідом, слугують письменникам сферами-джерелами, які допомагають читачам осягнути абстрактніші ідеї. Важливо, що мовчання — конкретний тілесний досвід, під час якого людина не видає голосових звуків; тому воно може слугувати сферою-джерелом, зокрема у вислові *das Schweigen der Liebe* [«мовчання любові»].

У німецькій мові мовчання позначають різними словами й висловами, тому у своєму аналізі я широко тлумачу його як троп, значення якого визначається контекстом. Я аналізуватиму метафоричне вживання як *das Schweigen* [«мовчання»], так і *die Stille* [«тиша»],

коли вони експліцитно або імпліцитно позначають відсутність мовлення. *Das Schweigen* позначає сам акт мовчання, тоді як *die Stille* загалом означає відсутність звуку, хоча може вказувати й на відсутність людського мовлення.

Коли мовчання допомагає осмислити абстрактніші явища, я поділяю відповідні фігуральні асоціації за сферами-цілями: матеріали, фізичні об'єкти, частини тіла, мова, складні соціальні дії та психічні стани. Ці категорії неминуче неточні, а мовчання як сфера-джерело може стосуватися кількох із них одночасно: у художніх і нехудожніх текстах Мюллер воно позначає різні явища залежно від контексту. Авторка послуговується цим тропом виважено й, очевидно, свідомо варіює його значення. Це узгоджується з тезою Катрін Коль про принципову неструктурованість образу мови у творчості Мюллер (Kohl, "Beyond Realism", с. 28), адже мовчання посідає центральне місце в її художньому осмисленні мови.

Спершу я розгляну, як Мюллер за допомогою тропу мовчання персоніфікує неживі сутності; матеріали, фізичні об'єкти, частини тіла й мову; у другій частині розділу проаналізую метонімічні й метафоричні асоціації між мовчанням, складними соціальними діями та психічними станами.

Персоніфікація неживих сутностей

Матеріали

Мюллер персоніфікує неживі сутності, приписуючи їм здатність мовчати. В автобіографічному есеї "Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel" [«Усе той самий сніг і все той самий дядько»] вона згадує слова своєї матері про те, що сніг зберігає людські сліди: "Demnach hätte jedes Material geschwiegen, außer dem Schnee" [«Отже, кожен матеріал мовчав би, крім снігу»] (с. 101). Мовчання тут означає, що матеріал не зберігає людських слідів, які могли б щось повідомити тим, хто їх знайде. Пісок, трава, земля і навіть повітря мовчать про людей, які ступають по них або проходять крізь них; але сніг не може мовчати, бо зберігає сліди й тим самим виказує місцеперебування людини. Мюллер використовує метафору своєї матері в романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»]: одна з головних

персонажок, Труді Пелікан, розповідає, як намагалася сховатися в ямі в саду сусідів, щоб уникнути депортації до радянських трудових таборів; але коли випав сніг, кожен крок став видимим, і її мати не могла таємно приносити їй їжу: "Der Schnee denunzierte, sie musste freiwillig aus dem Versteck, freiwillig gezwungen vom Schnee. Das werde ich dem Schnee nie verzeihen, sagte sie. <...> Wegen dem Schneeverrat bin ich hier. <...> Alles, außer dem Schnee hätte geschwiegen" [«Сніг доніс, вона мусила добровільно вийти зі сховку, добровільно змушена снігом. Я ніколи не пробачу цього снігові, сказала вона. <...> Через снігову зраду я тут. <...> Усе, крім снігу, мовчало б»] (с. 18). Висуваючи на передній план персоніфікацію снігу, Мюллер вплітає материн спогад про депортацію в тканину свого роману. Її мати також намагалася сховатися від радянських військових, щоб уникнути депортації, але сніг зробив це неможливим: "Meine Mutter saß schon vier Tage in einem Erdloch im Nachbargarten. <...> Doch dann kam der Schnee. <...> Man konnte im ganzen Schnee, im ganzen Dorf zu jedem Versteck den Weg sehen. <...> Der Schnee denunzierte" [«Моя мати вже чотири дні сиділа в земляній ямі в сусідському саду. <...> Але тоді прийшов сніг. <...> На снігу по всьому селу було видно шлях до кожного сховку. <...> Сніг доніс»] (Müller, "Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel", с. 100). У реальному житті й у художньому світі сніг не може мовчати й видає жертв їхнім переслідувачам.

Подібний образ з'являється в есеї "Hunger und Seide" [«Голод і шовк»], коли Мюллер описує, як люди несуть шматки замороженого м'яса з м'ясної крамниці, а кров тварини крапає на гарячий асфальт: "Dann war der ganze Gehsteig voller Tropfspuren. Die trockneten so rasch, als wolle der heiße Asphalt verschweigen, was hier geschah. Wie hätte die Straße sonst ausgesehen: rotblaue Tropfen wie Regen" [«Тоді весь тротуар був укритий слідами крапель. Вони висихали так швидко, ніби гарячий асфальт хотів замовчати те, що тут сталося. Інакше вулиця була б усіяна червоно-синіми краплями, наче після дощу»] (с. 66). Вона персоніфікує асфальт, приписуючи йому прагнення приховати сліди крові та людську здатність мовчати; асфальт постає суб'єктом, здатним чогось хотіти й зберігати таємниці. У такий спосіб Мюллер створює виразний образ довкілля.

У романі *Herztier* [«Серце-звір»] вона наділяє землю здатністю мовчати, коли один із персонажів розповідає, як після виробничої травми його колеги на бойні мовчки спостерігали за його стражданнями: “Die schweigen wie die Erde, auf der sie stehen” [«Вони мовчать, як земля, на якій стоять»] (с. 134). Отже, землю персоніфіковано, тоді як людей, які мовчать, дегуманізовано, бо їх порівняно з неживою землею; у такий спосіб мовець висловлює розчарування їхньою реакцією. Персоніфікація землі (*die Erde*) через троп мовчання є водночас виразною й оригінальною, але не довільною, оскільки землю зазвичай сприймають як сутність, що не видає звуків, а отже, її можна уявити такою, що мовчить. Метафора увиразнює складний соціальний контекст сцени, а також відсутність звуку в ситуації, коли мовлення є бажаним і очікуваним. Цікаво, що асоціація між землею і мовчанням, хоч і неконвенційна в німецькій мові, є усталеною метафорою в румунській і, зокрема, трапляється в казці Йона Крянґе “Capra cu trei iezi” [«Коза з трьома козенятами»] 1875 року (Creangă, “Capra cu trei iezi”, с. 21). Можливо, обидва письменники вдалися до тієї самої метафори незалежно один від одного, але Мюллер регулярно залучає казкові мотиви у своїх текстах і мала б знати цей класичний твір румунської дитячої літератури (Marven, *Body and Narrative*, с. 111–112; Boase-Beier, с. 191). Персоніфікація, звісно, глибоко закорінена в магічному мисленні, властивому казкам, а також у «магічному» вимірі мови Мюллер (Kohl, “Beyond Realism”, с. 30).

Навіть вату можна персоніфікувати. В есеї “Die Anwendung der dünnen Straßen” [«Застосування тонких вулиць»] Мюллер описує наслідки страху, спричиненого погрозами смерті й переслідуванням у тоталітарній державі: “Übermüdete Wachheit, Raserei, ausgestopft mit Watte. Man lernt, dass die Watte nicht still, sondern bloß unerbittlich ist” [«Перевтомлена пильність, шаленство — усе набите ватою. З часом розумієш, що вата не тиха, а лише невблаганна»] (с. 119). Вата могла б позначати психічну й фізичну слабкість — як у вислові *die Beine wie aus Watte* [«ноги наче з вати»] — або притлумлення чуттів, зокрема слуху, як у висловах *wie in Watte gepackt* [«наче загорнутий у вату»] і *wie Watte im Ohr* [«наче вата у вусі»]. Але Мюллер підкреслює, що в цьому випадку вата не полегшує страждання жертв. Замість

того щоб приносити спокій або тишу, вона невблаганно загострює чутливість жертв до сенсорних подразників і змушує їх бачити небезпеку всюди. Її можна уявити як людину, що викликає страх і підозру. Наділяючи вату такою незвичною функцією, Мюллер увиразнює наслідки страху та погроз із боку таємної поліції. Письменниця використовує складну мультисенсорну метафору, щоб пояснити досвід страху за тоталітарного режиму, і мовчання є однією з граней цього фігурального образу.

Фізичні об'єкти й частини тіла

Використовуючи прикметник *stumm* [«німий; безмовний»] щодо неживих об'єктів, Мюллер свідомо спирається на зв'язок між мовчанням і відсутністю звуку. У *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] наратор говорить про млин, де працює протагоніст Віндіш, і наголошує, що його визначальна риса — мовчання: "Die Mühle ist stumm. Stumm sind die Wände, und stumm ist das Dach. Und die Räder sind stumm. Windisch hat auf den Schalter gedrückt und das Licht ausgelöscht. Zwischen den Rädern ist es Nacht. Die dunkle Luft hat den Mehlstaub, die Fliegen, die Säcke geschluckt" [«Млин німий. Німі стіни, і німий дах. І колеса німі. Віндіш натиснув вимикач і погасив світло. Між колесами ніч. Темне повітря проковтнуло борошняний пил, мух, мішки»] (с. 6). Щодо цього фрагмента Лін Марвен зауважує, що «простий повтор <...> сприяє щільності тексту» (Marven, *Body and Narrative*, с. 100–101). Повторення полісемічного слова *stumm* [«німий; безмовний»] активує його різні значення — німоту, відсутність звуку — і привертає увагу до його ж фігурального потенціалу. Мюллер спонукає читачів замислитися над можливими інтерпретаціями. Мапування німоти на відсутність звуку дає авторці змогу персоніфікувати млин. Темрява й мовчання можуть асоціюватися зі смертю, а отже, млин можна уявити як мертву людину.

У *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] пагорбові приписано людську рису — німоту. Наратор описує військовий вишкіл Іліє, коханця протагоністки Адіни, та його нічну спробу втекти з табору: "Die Hügelspitze wird stumm dastehen und nicht mehr wissen, daß sie die Nacht in einer Stirn verbracht hat,

daß sie es war, die einen durchsichtigen Schädel vor Angst zur Flucht getrieben hat" [«Верхівка пагорба стоятиме німо й уже не знатиме, що провела ніч у чиємусь чолі, що саме вона від страху погнала прозорий череп до втечі»] (с. 206). Пагорб дає Іліє можливість сховатися від військових, а через персоніфікацію суб'єктність зміщується від персонажа до ландшафту. Метафора дає нараторові змогу уявити, що саме ландшафт змусив Іліє тікати; відповідальність переноситься з персонажа на довкілля.

В автофікційному оповіданні "Das Fenster" [«Вікно»] Мюллер описує танці з різними партнерами й персоніфікує кларнет, використовуючи голос і мовчання як образи-носії. Спершу вона звертається до тропу голосу, щоби схарактеризувати звук кларнета: "die schwarze Klarinette schreit" [«чорний кларнет кричить»] (с. 118). Згодом авторка подає мовчання кларнета як добровільне: "Die schwarze Klarinette schweigt" [«Чорний кларнет мовчить»] (с. 119). Асоціація між відсутністю музики й мовчанням є відносно конвенційною метафорою в німецькій мові, адже про музичні інструменти звично говорити як про такі, що мовчать. Проте авторка висуває на передній план фігуральну природу цієї асоціації, використовуючи і голос (*schreit* [«кричить»]), і мовчання (*schweigt* [«мовчить»]) як сфери-джерела для концептуалізації музики в цій сцені. Алітерація й асонанс слів *schreit* і *schweigt* додатково увиразнюють персоніфікацію музичного інструмента. У цьому контексті троп мовчання стає особливо промовистим. Кларнет уявляється як істота, що може і кричати, і мовчати. Завдяки метафоричній персоніфікації кларнет ніби набуває незалежності від музиканта й стає одним із центральних образів сцени.

На початку есею "Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes" [«Коли щось висить у повітрі, це зазвичай не віщує нічого доброго»] (2003) Мюллер зауважує, що вітер можна побачити чи почути лише за рухом і звуком речей, яких він торкається: "Den Wind selber sieht man nicht, sondern das Schlagen oder Fliegen der Dinge, die er anfaßt. Sie werden stumm oder lauthals WINDIG" [«Самого вітру не бачиш, лише те, як б'ються або летять речі, яких він торкається. Вони стають німими або на все горло ВІТРЯНИМИ»] (с. 186). По-перше, авторка імпліцитно персоніфікує вітер, наділяючи його людською здатністю

торкатися предметів. По-друге, предмети, які зрушує вітер, постають здатними говорити й мовчати. Мюллер створює мультисенсорний образ, у якому фізичні об'єкти постають як люди, здатні говорити й мовчати. Крім того, прикметник *windig* [«вітряний; непевний; сумнівний»] може позначати таку рису характеру, як ненадійність, а це означає, що ці об'єкти імпліцитно наділено психічними властивостями. Мюллер увиразнює переносне значення *stumm werden* [«ставати німим; замовкати»] і деавтоматизує цей конвенційний вислів, щоб представити виразний метафоричний образ. Так Мюллер персоніфікує і вітер, і предмети, з якими він взаємодіє, а його вплив передає через образи мовлення й мовчання.

У сцені роману *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»], де матері зустрічають дітей, які пізно повернулися з поля після збирання помідорів, Мюллер персоніфікує очі персонажів, наділяючи їх здатністю мовчати: "Sie [die Mütter] streicheln ihren Kindern eine Weile übers Haar. Sie schlagen ihnen mitten im Streicheln ins Gesicht. Dann schauen die Augen der Kinder und die der Mütter eine Weile stumm ins Kerzenlicht. Die Augen sind schuldig, vor der Kerze sieht man das nicht" [«Вони [матері] якийсь час гладять своїх дітей по волоссю. І посеред цих пестощів вони б'ють дітей по обличчю. Потім очі дітей і очі матерів якийсь час німо дивляться у світло свічки. В їхніх очах позначається винуватість, та при свічці цього не видно»] (с. 61). Очі можна уявити як людей, які мовчать, бо почуваються винними. Подібну персоніфікацію через мовчання бачимо, коли протагоністка Адіна мовчки плаче перед своїм другом Паулем: "Sie trinkt nicht, sie weint nicht, ihre Augen rinnen und ihr Mund ist stumm" [«Вона не п'є, вона не плаче, її очі течуть, а її рот німий»] (с. 196). Рот Адіни постає як самостійний суб'єкт, здатний мовчати. Утім, у звичайному мовленні частини тіла можуть метонімічно позначати цілу людину; отже, очі й рот також можна тлумачити як метонімічні позначення персонажів. Адже в обох фрагментах мовчать саме персонажі. Якщо очі й рот метонімічно позначають персонажів, тоді мовчання є не метафоричною сферою-джерелом, а буквальною відсутністю мовлення. Хоча метонімічне прочитання обох сцен природніше й переконливіше, мовчання все ж можна інтерпретувати як метафоричний образ-носій.

Мова

В есеї "Das Auge täuscht im Lidschlag" [«Кліпання очей свідчить про обман»] Мюллер звертається до тропу мовчання для опису речень, вилучених із її текстів: письмо кидає виклик сприйняттю, "[b]is die verschwiegenen Sätze zwischen den geschriebenen Sätzen überall ihr Schweigen hinhalten. Bis man das Gefühl hat beim Schreiben, daß der Text jetzt atmet, daß der Satz, jeder, so ist, wie er sich selber sieht" [«аж поки замовчані речення між написаними реченнями всюди підставляють своє мовчання. Аж поки під час письма 'являється відчуття, що текст тепер дихає, що кожне речення є таким, яким воно саме себе бачить»] (с. 81). Вона персоніфікує ненаписані речення, наділяючи їх здатністю мовчати. Якщо речення можуть мовчати, то можуть і говорити, а отже, набувають людських рис. Мюллер спирається на досвід зору, слуху й дихання як метафоричні сфери-джерела, щоб осмислити письмо, а мовчання є одним із елементів складного мультисенсорного образу, який вона використовує для опису власної письменницької праці.

У романі *Herztier* [«Серце-звір»] нараторка-протагоністка та її друзі листуються, послуговуючись таємним кодом, бо знають, що їхні листи читає таємна поліція. Цей код дає їм змогу відверто писати про державні переслідування й нагляд. Протагоністка описує, як за допомогою коми передає повідомлення, сподіваючись, що таємна поліція його не помітить: "Das Komma sollte schweigen, wenn der Hauptmann Pjele die Briefe las, damit er die Briefe wieder zuklebte und weiterschickte. Aber wenn Edgar und Georg die Briefe öffneten, sollte das Komma schreien. Ein Komma, das schweigt und schreit, gab es nicht. Das Komma hinter der Anrede war viel zu dick geworden" [«Кома мала мовчати, коли капітан Пєле читав листи, щоб він знову заклеїв їх і переслав далі. Але коли Едґар і Ґеорґ відкривали листи, кома мала кричати. Коми, яка мовчить і кричить, не існувало. Кома після звертання стала занадто товстою»] (с. 107). Таємна поліція не помітить прихованого повідомлення, якщо кома для неї «мовчатиме»; натомість друзі нараторки його побачать. Нараторка боїться, що кома після звертання надто вирізняється, через що таємна поліція розпізнає в ній приховане повідомлення. Мовчання пов'язується з приховуванням, а авторка увиразнює цей образний зв'язок розгорнутою метафорою.

В есеї “Auf die Gedanken fällt Erde” [«На думки падає земля»] Мюллер обговорює значення слова *Bürgerkrieg* [«громадянська війна»] й імпліцитно персоніфікує його, наділяючи здатністю мовчати: “Von der großserbischen Landkarte, von der modernen Staatsarmee der Serben und den leeren Händen der Moslems schweigt das Wort ‘Bürgerkrieg’. Schweigt auch von der Eroberung als Staatserhaltungsidee. Auch davon, daß eine jugoslawische Diktatur und Machtelite aus Betonköpfen weiter handlungsfähig bleiben will, daß eine korrupte, von sich selber besessene politische Klasse ihre Ideologie nicht revidiert, sondern verschlimmert hat” [«Про великосербську карту, про сучасну сербську державну армію і порожні руки мусульман мовчить слово “громадянська війна”. Мовчить також про завоювання як засіб збереження держави. Також про те, що югославська диктатура й владна еліта з бетонними головами хочуть і далі залишатися дієздатними, що корумпований, одержимий самим собою політичний клас не переглянув своєї ідеології, а лише погіршив її»] (с. 169). Мовчання зазвичай пов’язують із відсутністю інформації: часто кажуть, що книжки чи документи нічого не говорять про певні питання. Мюллер деавтоматизує цю асоціацію, антропоморфізуючи слово *Bürgerkrieg* [«громадянська війна»] і зосереджуючи увагу читачів на його здатності мовчати. Мовчання слугує образом-носієм, що мапується на відсутність контекстуальної інформації. Усталене значення слова не розкриває подробиць громадянської війни, про яку йдеться. Троп мовчання показує, що слово не передає додаткових значень та асоціацій, які виникають у контексті війни.

В есеї “Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich” [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] зі збірки *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] Мюллер пише про те, наскільки звичним було мовчання в її родині, і персоніфікує слова, наділяючи їх здатністю мовчати: “Unter Schweigenden hatten unser aller Augen gelernt, welches Gefühl der andere mit sich durchs Haus trägt. Wir horchten mehr mit den Augen als mit den Ohren. Es entstand eine angenehme Schwerfälligkeit, ein in die Länge gezogenes Übergewicht der Dinge, die wir im Kopf herumtrugen. So ein Gewicht geben die Wörter gar nicht her, weil sie nicht stehenbleiben. Gleich nach

dem Sprechen, kaum zu Ende gesagt, sind sie schon stumm" [«Серед тих, хто мовчав, очі кожного з нас навчилися розпізнавати, з яким почуттям інші ходять по дому. Ми прислухалися більше очима, ніж вухами. Виникала приємна важкість: те, що ми носили в голові, надовго набувало більшої ваги. Слова такої ваги не мають, бо не затримуються. Щойно слова вимовлено до кінця, вони вже німі»] (с. 74). Мовчання вказує на нетривкість мовлення: вимовлені слова відразу німіють. Мюллер персоніфікує слова, наділяючи їх здатністю говорити й мовчати. Вони звучать лише під час розмови, тоді як звичне для родини мовчання присутнє постійно й постає як фізична сила. Водночас слова можуть метонімічно позначати людей, які їх вимовляють. Отже, взаємодія метафори й метонімії допомагає читачам осягнути значення тексту.

Метафорична концептуалізація мовчазної мови не обов'язково передбачає персоніфікацію. В автобіографічному есеї "Bei uns in Deutschland" [«У нас у Німеччині»] Мюллер згадує, як після переїзду до Німеччини її спершу бентежили особливості повсякденного мовлення, й використовує мовчання як сферу-джерело для пояснення змістової порожнечі деяких висловів: "Deutsch ist meine Muttersprache. Ich verstand von Anfang an in Deutschland jedes Wort. Alles durch und durch bekannte Wörter, und doch war die Aussage vieler Sätze zwiespältig. Ich konnte die Situation nicht einschätzen, die Absicht, in der sie gesprochen werden. Ich ging den flapsigen Bemerkungen wie 'Ist ja lustig' nach, ich verstand sie als Nachsätze. Ich begriff nicht, dass sie sich als beiläufiges Seufzen verstanden, nichts Inhaltliches meinten, sondern bloß: 'Ach so' oder 'Tja'. Ich nahm sie als volle Sätze, dachte, 'lustig' bleibt das Gegenteil von 'traurig'. In jedem gesagten Wort, glaube ich, muss eine Aussage sein, sonst wäre es nicht gesagt worden. Ich kannte das Reden und das Schweigen, das Zwischenspiel von gesprochenem Schweigen ohne Inhalt kannte ich nicht" [«Німецька — моя рідна мова. Від самого початку життя в Німеччині я розуміла кожне слово. Усі слова були наскрізь знайомі, однак зміст багатьох речень був двозначним. Я не могла збагнути ані ситуації, ані наміру мовців. Я намагалася розібратися в невимушених репліках на кшталт "Та це ж смішно" й сприймала їх як доповнення до сказаного. Я не розуміла, що вони правили лише за побіжні

зітхання, не мали жодного змісту й означали тільки: “Ага” або “Ну що ж”. Я сприймала їх як повноцінні речення й думала, що “смішно” й далі означає протилежне до “сумно”. Кожне вимовлене слово, як на мене, має щось повідомляти, інакше його не сказали б. Я знала, що таке говорити й мовчати, але не знала проміжного стану — промовленого мовчання без змісту»] (с. 177). У цьому фрагменті вислови, які в розмові втрачають буквальне значення, описано як «промовлене мовчання»: буквального змісту вони не мають, а лише підтримують плин розмови. У дослівному прочитанні словосполучення «промовлене мовчання» є оксимороном. Мюллер дає зрозуміти, що мовці не мають на увазі сказаного й не надають належної ваги словам. Тут мовчання як сфера-джерело мапується на відсутність змісту, а зміст, відповідно, осмислюється як мовлення. Промовлене мовчання — не просто гра слів, а виразний образ мінливості мововжитку. Мовлення постає контейнером для значення; якщо контейнер порожній, це вже не мовлення, а промовлене мовчання. Отже, спираючись на усталену провідникову метафору мови й контейнерну образ-схему, Мюллер створює оригінальне поняття промовленого мовчання.

У наступному фрагменті з есею “Inge” [«Інґе»] протагоністка Інґе, чиє зіткнення з репресивною державною владою нагадує пережите самою авторкою, впадає у відчай під час прогулянки парком: “Inge schrie. Der Schrei war stumm und schmerzte in ihrem Hals” [«Інґе кричала. Крик був німий і болів у її горлі»] (с. 165). Сцена нагадує картину Едварда Мунка *The Scream* [«Крик»]. Поняття німого крику не є ні цілком буквальним, ні цілком фігуральним. Його найкраще пояснювати через концептуальний блендинг (Fauconnier & Turner). Хоча крик утрачає частину свого основного значення, мовчання є визначальною рисою сцени. Протагоністка кричить усім тілом, але не видає жодного звуку. Риси крику й мовчання поєднуються, створюючи виразний образ емоційного зриву. У цій сцені протагоністка втрачає голос. Усе есе читається як метафора державного переслідування й нагляду. Хоча текст прямо не згадує ані державного переслідування, ані нагляду, емоції персонажки та її німий відчай допомагають читачеві уявити наслідки такого пригноблення. Зрештою, Мюллер використовує разючий

мультимодальний образ німого крику, щоб передати жорстокий вплив тоталітарної держави на людину.

Коли нараторка-протагоністка роману *Herztier* [«Серце-звір»] не розповідає своєму другові Едґарові важливих подробиць зі щоденника іншої персонажки, її мовлення метафорично пов'язується з мовчанням: "er spürt, daß ich im Reden schweige" [«він відчуває, що, говорячи, я мовчу»] (с. 44). Едґар не занотовує її слів, і нараторка гадає, що він інтуїтивно відчуває: вона приховує важливі відомості зі щоденника своєї покійної сусідки по кімнаті Лоли. Хоча нараторка згадує мовчання в мовленні, асоціація між двома поняттями менш фігуральна, ніж може здатися на перший погляд. Вона просто замовчує окремі подробиці, тож це мовчання не обов'язково є фігуральним. Утім, мовлення й мовчання взаємодіють і породжують емерджентне значення, що увиразнює небажання нараторки розповідати все. Далі мовчання в мовленні втілено у виразному образі: "Und ich spürte beim Reden, daß mir etwas wie ein Kirschkern auf der Zunge liegen blieb. <...> Doch das Wort <...> ging mir nicht über die Lippen" [«Говорячи, я відчула, що на язиці в мене лишилося щось схоже на вишневу кісточку. <...> Але слово <...> так і не зірвалося з моїх уст»] (с. 44). Нараторка відчуває замовчане як фізичний предмет на язиці. Завдяки дотику й смаку мовчання набуває матеріальності. У цій сцені мовчання і мовлення тісно переплетені, а зв'язок між ними є водночас буквальним і фігуральним. Тут ідеться не про єдину всеохопну концепцію мовчання як мовлення, а про мережу контекстуально інтегрованих значень, що об'єднує кілька виразних образів мовлення й мовчання.

В есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] (2003) Мюллер розповідає про спілкування з бабусею й використовує мовчання як сферу-джерело, щоби передати лаконічність бабусиного мовлення: "Und dann auf dem Heimweg kam sie so verkürzt darauf zurück, daß im Reden schon das Schweigen war" [«А потім дорогою додому вона згадала про це так стисло, що в мовленні вже було мовчання»] (с. 85). Її бабуся не повторює попереднього спостереження Мюллер про фігуру Марії в сільській церкві — "das Herz der Maria ist

eine halbe Wassermelone" [«серце Марії — це половина кавуна»] — й позначає його словом "DAS" [«ЦЕ»]: "DAS mit der Maria sollst du niemandem sagen" [«ЦЕ про Марію ти нікому не повинна казати»] (с. 85). Мовчання в мовленні позначає не відсутність значення, а лаконічність згадки. З одного боку, бабуся не повторює вислову Мюллер, а лише побіжно його згадує. З іншого ж, мовчання не може бути цілком буквальним, оскільки бабуся все ж висловлює свою думку й посилається на попереднє твердження Мюллер. Можливе й інше тлумачення: мовчання в мовленні можна пов'язати з проханням бабусі не розповідати про серце Марії. Це прохання перегукується з мовчанням, яке авторка вчуває в бабусиних словах, і робить саме мовчання темою розмови. Мюллер поважає прохання бабусі: "Ich hielt mich daran, auch als sie tot war, auch als ich in der Stadt war. Bis ich zu schreiben begann, gab es darüber nichts zu reden" [«Я дотримувалася її прохання і після її смерті, і після переїзду до міста. Доки я не почала писати, про це не було й мови»] (с. 85). Загалом образ мовчання в мовленні підкреслює лаконічність вислову й імпліцитно пов'язаний із небажанням бабусі говорити про спостереження Мюллер. У цьому контексті мовчання має водночас буквальне й метафоричне значення. Прикметно, що у творчості Мюллер ця сцена все ж не лишилася замовчаною. Вона часто осмислює мовчання у своїх текстах, і це важливо для розуміння її поетики та бачення мови.

Метонімія і метафора: дії та стани як мовчання

Мовчання може позначати складні соціальні дії. В есеї "Schmeckt das Rattengift" [«Чи смакує щуряча отрута»] Мюллер розрізняє добровільних виконавців Гітлера й тих, хто мовчить про нацистські злочини: "die Täter und Schweiger Hitlers" [«злочинці й мовчуни Гітлера»] (с. 42). Другу групу вона вважає причетною до нацистських злочинів, бо своїм мовчанням ця група підтримувала нацистський режим. Конкретний акт мовчання унаочнює абстрактну й соціально складну ідею співучасті та конкретизує її значення. Пов'язуючи співучасть із замовчуванням злочинів нацистського режиму, Мюллер конкретизує її значення. Отже, метонімія дає їй змогу назвати й морально оцінити як саму дію, так і її суб'єктів.

В есеї “Der König verneigt sich und tötet” [«Король вклоняється і вбиває»] Мюллер розмірковує про сутність режиму Чаушеску й описує, як держава переслідувала і вбивала людей. Вона використовує мовчання, щоб передати наслідки вбивств, скоєних диктатурою: “Wo ein Mensch verschwand, blieb Stille” [«Де зникала людина, залишалася тиша»] (с. 50). Тиша імпліцитно позначає смерть: відсутність звуку означає відсутність життя. Мюллер використовує тишу, щоб пробудити уяву читача й зробити злочини тоталітарного режиму відчутними. Вона не характеризує значення тиші однозначно, тому читачі можуть самостійно пов’язувати тишу з відсутністю людини та смертю, щоб краще співпереживати жертвам.

У *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] нараторка звертається до тропу мовчання й персоніфікує смерть, коли описує, як один із персонажів убиває тарганів на кухні: “Bei den großen knackte der Tod, bei den kleinen blieb er stumm. Ilije zählte nur die rotbraunen Kakerlaken, die knackten” [«Коли гинули великі, смерть хрускотіла; коли малі — лишалася німою. Ілієвраховував лише рудо-коричневих тарганів, які хрускотіли»] (с. 113). Мюллер уявляє смерть як суб’єкт дії: смерть малих тарганів постає як істота, що мовчить. Хоча метонімічний зв’язок між смертю і тишею доволі усталений, авторка деавтоматизує його завдяки незвичному контексту й творчій персоніфікації.

У промові з нагоди вручення їй премії Кляйста 1994 року Мюллер розмірковує про письмо й використовує мовчання як метафоричну сферу-джерело для осмислення життя і досвіду: “Ob man was das Leben ausmacht, durch sich selber oder durch andere erfährt, ob man es als Schweigen für sich behält oder als Satz aus dem Schädel hinausschickt, es kann seinen Ausgangspunkt nicht behalten, seine eigene Absicht nicht einlösen. Es gibt für das, was das Leben ausmacht, keinen Durchblick. Nur gebrechliche Einrichtungen des Augenblicks. Und Zurechtlegungen, die nicht bis zum nächsten Schritt halten” [«Чи пізнаєш те, що становить життя, на власному досвіді чи завдяки іншим, чи зберігаєш його в собі як мовчання, чи висилаєш із черепа як речення — воно не може лишитися у своїй вихідній точці й реалізувати власний намір. Те, що становить життя, неможливо побачити наскрізь. Є лише

крихкі облаштування миті. І тлумачення, що не витримують навіть до наступного кроку»] (Müller, "Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt", с. 7). Мовчання тут слугує сферою-джерелом для осмислення життєвого досвіду й водночас постає фізичним предметом, який людина може зберігати в собі. Отже, мовчання позначає життєвий досвід, але саме осмислюється через сферу-джерело фізичних об'єктів. За допомогою складної мультисенсорної метафори Мюллер розкриває своє бачення письма та його здатності передавати життєвий досвід. Фігуральна мова пов'язує мовчання й письмо з життям, водночас наголошуючи на непевності цього зв'язку.

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] наратор-протагоніст розмірковує про сутність туги за домом і метафорично осмислює її через різні сфери-джерела: "Manche sagen und singen und schweigen und gehen und sitzen und schlafen ihr Heimweh, so lang und so umsonst" [«Дехто виговорює, виспівує, вимовчує, виходжує, висиджує і просипає свою тугу за домом — так довго й так марно»] (с. 233). Туга за домом постає як те, що можна виговорювати, виспівувати, вимовчувати, виходжувати, висиджувати або просипати; мовчання стає складником цього комплексного мультисенсорного явища. Цитоване речення цілком слушно витлумачити так: дехто воліє мовчати про свою тугу за домом. За такого прочитання мовчання метонімічно позначає це почуття. Мовчання є лише одним зі способів тілесно переживати тугу за домом і доповнює оригінальне фігуральне осмислення цього складного психічного стану.

Мюллер використовує мовчання для персоніфікації психічних станів: вони набувають здатності мовчати й постають людиноподібними істотами. У "Gelber Mais und keine Zeit" [«Жовта кукурудза і брак часу»] (2011) вона пише про те, як її мати мовчала про страждання в радянському трудовому таборі, й подає психологічну травму як людську істоту: "Ich glaubte immer, Beschädigung ist stumm: sie begleitet alles und verbietet jedem den Mund" [«Я завжди думала, що травмованість німа: вона супроводжує все й нікому не дає рота розкрити»] (с. 129). Травма постає людиноподібним суб'єктом, який не лише мовчить, а й здатен до мовленнєвих актів, зокрема заборони (нім. *verbieten* — заборонити). Водночас *Beschädigung* [«пошкодження;

травмованість»] може метонімічно позначати травмовану людину. Отже, значення речення знову формується у взаємодії метафори й метонімії. Мюллер подає травмовану людину як об'єкт впливу, а травму — як діяльного суб'єкта. Метафоричне осмислення травми увиразнює її вплив на постраждалу. Мовчання стає метафоричною сферою-джерелом, коли читачі уявляють травму як людину, але водночас й пов'язане з буквальним досвідом мовчання. Тому для розуміння речення важливі обидва значення. Буквальне значення невіддільне від тексту, оскільки мовчання є одним із наслідків травми; фігуральне ж свідчить, що постраждала мовчить не з власної волі — до цього її змушує травма. Персоніфікація підкреслює страждання й відчуження жертви та допомагає Мюллер пояснити, чому її мати мовчала про пережите в радянському трудовому таборі.

У своїй творчості Мюллер послідовно персоніфікує доволі абстрактні поняття, приписуючи їм здатність мовчати. Водночас ці поняття часто слугують метонімічними образами-носіями, що позначають людей, які мовчать.

Висновки

У художніх і нехудожніх текстах Герти Мюллер мовчання є не лише центральною темою, а й ключовим засобом осмислення інших важливих явищ. Вона спирається на мовні й концептуальні конвенції, які роблять її бачення мовчання зрозумілим і переконливим; водночас деавтоматизує їх і висуває на передній план фігуральні асоціації між мовчанням та іншими поняттями. У баченні Мюллер повсякденність пронизують насильство й нестабільність, породжені досвідом тоталітаризму (Bozzi, *Der fremde Blick*, с. 12; див. також Marven, *Body and Narrative*, с. 244). Авторка цілком свідомо послуговується фігуральною мовою й виявляє тонке чуття до її можливостей. Вона творчо залучає читацьку уяву, допомагаючи осягнути, як мовчання стає образом різних явищ. Коли Мюллер за допомогою цього тропу персоніфікує неживі сутності й пов'язує їх із мовленням, вона розкриває комунікативний потенціал довкілля. Мова і значення постають невіддільними від самої природи речей. Мюллер олюднює світ, уявляючи, що його неживі сутності можуть мовчати.

Крім того, Мюллер створює образні асоціації між мовчанням і письмом, яке допомагає їй долати різні форми замовчування, що супроводжували її впродовж життя. Мовчання, мистецтво, життя і мова тісно пов'язані, а метафори увиразнюють їхній взаємозв'язок. За допомогою фігуральної мови Мюллер також пов'язує мовчання з психічним станом людини: воно стає симптомом травми й метонімічно позначає психологічні страждання. Метафора й метонімія взаємодіють, поглиблюючи розуміння мовчання. У такий спосіб мовчання пов'язується з провиною, безсиллям, покорою, вразливістю і страхом. Персонажі Мюллер можуть мовчати зі страху перед покаранням за відкритий опір тоталітарному режимові або за висловлення поглядів, несумісних із репресивними суспільними нормами. Метафоричне мовлення й мислення пов'язують мовчання з утратою ідентичності, суб'єктності й людяності. Мовчазні персонажі можуть ставати немов неживими й беззахисними перед руйнівною силою соціального пригноблення. Метафори також допомагають Мюллер розкрити роль мовчання як засобу опору пригнобленню та складника владних відносин. Мовчання може бути ознакою як страждання, так і опору, символом як сили, так і слабкості. Нарешті, троп мовчання вказує на відсутність мови й комунікації або на їхню неспроможність, водночас засвідчуючи їхній потенціал; його використання висуває на передній план прагнення до осмислення, самовираження й соціальної взаємодії.

РОЗДІЛ 8

Значення мовчання

У цьому розділі я зосереджуюся на метафорах мовчання і класифікую їх за сенсорними модальностями та конкретними явищами, що слугують сферами-джерелами: зір, дотик, нюх, їжа, мовлення, соматичний досвід, сила, простір, рух, контейнер, фізичні об'єкти, маніпуляція, руйнування, життя і смерть. Попри певну умовність, така класифікація допоможе зрозуміти, чим зумовлені асоціації між сферою-ціллю мовчання та її образами-носіями. Мюллер увиразнює фігуральний характер зв'язку між мовчанням і конкретнішими поняттями, пов'язуючи його з явищами тілесного досвіду. Я покажу, що мовчання не є чітко окресленим поняттям, а набуває нових значень залежно від контексту й метафоричних образів, через які його осмислюють. Я припускаю, що значення мовчання не довільне, а спирається на концептуальні та мовні конвенції; Мюллер очуднює ці конвенції й увиразнює фігуральний, але водночас умотивований характер цього значення.

Мовчання і чуття: зір, дотик і нюх

Мюллер осмислює мовчання через зорове сприйняття: зорові образи передають його властивості, причини й наслідки. У романі *Herztier* [«Серце-звір»] (1994) нараторка надає мовчанню друзів

зримих обрисів, коли вони не кажуть їй, хто саме ховає від таємної поліції німецькомовні книжки, які вони читають: “Ihre Augen standen schief, und in den weißen Winkeln, wo Äderchen zusammenliefen, glänzte unruhig das Schweigen” [«Їхні очі стояли косо, і в білих куточках, де сходилися жилки, неспокійно блищало мовчання»] (с. 44). Мовчання постає видимою сутністю в очах персонажів і водночас опосередковано персоніфікується: воно здатне відчувати тривогу. Цей образ пов’язує мовчання із зовнішністю та емоційним станом персонажів, які бояться виказати того, хто ховає книжки. Отже, метафора вказує на страх як причину мовчання.

В есеї “Schmeckt das Rattengift” [«Чи смакує щуряча отрута»] (1992) Мюллер спирається на усталений зв’язок між розумінням і баченням, осмислюючи причини мовчання: “Um einer Einheimischen nicht zu zeigen, daß er Bekannte hat, die anderer Meinung sind, schweigt er. Aber auch, um zu verbergen, daß neben ihm jemand steht, die Ausländerin ist” [«Він мовчить, щоб не показати місцевій жінці, що має знайомих, які думають інакше. А ще — щоб приховати, що поряд із ним стоїть чужинка»] (с. 39). Те, що знає мовець, осмислюється як щось видиме: його можна показати мовленням і приховати мовчанням. Мовлення постає як спосіб щось показати слухачеві, а розуміння — як бачення; натомість мовчання пов’язується з приховуванням. Протиставлення дієслів *zeigen* [«показувати»] і *verbergen* [«приховувати»] у контексті мовлення й мовчання увиразнює фігуральний зв’язок між комунікацією та зором.

У романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] (1992) нараторка описує мить мовчання після того, як офіцер таємної поліції кидає жінку на підлогу кімнати для допитів: “Es ist so still, daß sich die Gegenstände hinlegen ins Licht” [«Так тихо, що предмети лягають у світло»] (с. 152). Мовчання можна уявити як світло, що падає на предмети в кімнаті. Отже, наслідки мовчання передано через зоровий образ. Світло й мовчання пов’язані опосередковано; незвичність цього зв’язку робить його особливо помітним.

Мюллер також осмислює мовчання через дотик, передаючи його властивості та вплив на спостерігача. У романі *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»] (1989) мовчання стає тілесним

відчуттям, коли вона описує мить на станції метро: “Es war eine Stille wie zwischen Hand und Messer gleich nach der Tat” [«Це була тиша, як між рукою і ножем одразу після вчинку»] (с. 35). Мюллер увиразнює вагу мовчання в цій сцені, подаючи його як тактильний досвід. Мовчання постає як гостре тілесне відчуття й входить до фрейму удару ножем. Метафора викликає асоціації з тілесним досвідом, емоційним напруженням і порушенням соціальних норм. Станції метро можуть бути людними й галасливими, а тому мовчання вирізняється і справляє сильне враження на спостерігача. Хоча образ яскравий, він допускає різні тлумачення й не дає однозначного пояснення відсутності звуку. Наприкінці роману Мюллер також звертається до тактильного досвіду, щоби зобразити тишу. Протагоністка Ірене вночі дивиться зі свого вікна на інше вікно, і її погляд метафорично подано як дотик: “In der Berührung zwischen Irenes Blick und dem leuchtenden Fenster lag Kälte und Starrsinn. Und eine angestrengte Stille” [«У дотику між поглядом Ірене і освітленим вікном відчувалися холод і впертість. І напружена тиша»] (с. 176). Образ мовчання водночас зоровий і тактильний: дивлячись на сусіднє вікно, протагоністка ніби доторкається до нього поглядом. Зорове сприйняття осмислено як дотик, а мовчання — як видимий предмет, доступний дотикові. Тактильність образу посилює відчуття холоду: здається, ніби його сприймає сам погляд Ірене. Осмислення зору через дотик усталене, однак мовчання не є фізичним предметом, який можна побачити чи відчути на дотик; тому тут сферами-джерелами слугують і зір, і дотик. Загалом ці метафори увиразнюють мовчання й роблять його відчутним.

У Ляйпцизькій лекції з поетики 2009 року *Lebensangst und Worthunger* [«Страх життя і голод слів»] Мюллер говорить про своє рідне село і згадує поширеність мовчання серед його мешканців: “dieses unendliche kalte Schweigen in diesem Dorf. Bauern reden ja nicht viel” [«це нескінченне холодне мовчання в цьому селі. Селяни ж багато не говорять»] (с. 19). Мовчання опосередковано осмислено як фізичний предмет, відчутний через температуру. Його метафоричний холод пов’язаний із психологічним станом мешканців і метонімічно позначає їхню емоційну холодність. Температурне відчуття допомагає осмислити психологічні властивості мовчання:

в усталеному протиставленні теплу холод асоціюється з байдужістю, грубістю, а подекуди й ворожістю. Зазвичай холодність характеризує людей, а тут — саме мовчання, що увиразнює метафоричність образу.

У романі *Herztier* [«Серце-звір»] зауваження подруги про усмішку ображає нараторку-протагоністку, але вона про це мовчить. Описуючи свій рот, героїня створює яскравий метафоричний образ, у якому поєднуються зорові й тактильні враження та розкривається її самосприйняття: "Vielleicht wurde mein Mund eine reife Erbsenschote. So dürr und schmal stellte ich mir Lippen vor, die ich nicht haben wollte" [«Може, мій рот став стиглим стручком гороху. Такими сухими й вузькими я уявляла собі губи, яких не хотіла мати»] (с. 84). Рот протагоністки уподібнюється до сухого вузького стручка гороху: цей яскравий образ їстівного предмета передає тілесне відчуття щільно стулених губ. Мовлення пов'язане з ротом метонімічно, а рот — зі стручком метафорично. Завдяки метафорі героїня ніби відмежовує себе від власного мовчання, описуючи рот як предмет, відокремлений від решти тіла. Прикметно, що стручок не постає їжею: увагу привертають не смак чи їстівність гороху, а зорові й тактильні властивості стиглого стручка. Хоча слова подруги глибоко зачіпають протагоністку, її рот залишається закритим, а губи — щільно стуленими; сухість губ може метонімічно позначати її емоційний стан. Отже, тактильний образ передає негативне самосприйняття, через яке героїня мовчить. Стиглі горошини у стручку також можуть позначати слова й думки, які вона хоче висловити, але стримує. Через дотик Мюллер передає властивості, причини й наслідки мовчання, його вплив та пов'язані з ним емоційні стани персонажів. Конкретність тактильного досвіду робить мовчання відчутнішим.

В автобіографічному есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] зі збірки *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] (2003) Мюллер розмірковує про те, як думки можуть бути невербальними й виникати в мовчанні. Вона протиставляє мовчазне мислення мовленню і через запахи передає атмосферу мовчання, що панувало в її рідному селі: "Das Reden fliegt weg, das Schweigen

liegt und liegt und riecht. Es roch wie der Ort im Haus, an dem ich neben mir selbst, bei den anderen stand. Im Hof roch das Schweigen nach Akazienblüten oder frisch gemähten Klee, im Zimmer nach Mottenpulver oder einer Reihe Quitten auf dem Schrank, in der Küche nach Teig oder Fleisch" [«Говоріння відлітає, мовчання лежить і лежить та пахне. Воно пахло, як місце в домі, де я стояла поряд із самою собою, серед інших. На подвір'ї мовчання пахло акацієвим цвітом або свіжоскошеною конюшиною, у кімнаті — нафталіном або рядом айв, викладених на шафі, на кухні — тістом або м'ясом»] (с. 83).

Нюх рідко пов'язується з мовчанням, і тут він постає оригінальним та виразним метафоричним образом-носієм. Я не знайшов у творах Мюллер інших прикладів осмислення ні мовчання, ні голосу як запаху. *Das Schweigen* [«мовчання»] тут позначає відсутність звуку, але водночас осмислюється як властивість простору. Мовчання пов'язується з різними місцями, а їхні запахи — з мовчанням. Його також можна уявити як фізичну сутність, що займає ці простори й пахне. В уяві запах стає невіддільним від мовчання. Абстрактність мовчання уможливлює міжсенсорні асоціації, і нараторка осмислює його через запах. Ця метафора не так пояснює сам досвід мовчання, як створює його чуттєвий контекст: за відсутності розмови загострюється нюх, і мовчання стає фізично відчутним.

Осмислюючи мовчання через зір, дотик і нюх, Мюллер водночас спирається на мовні й концептуальні конвенції, що лежать в основі цих асоціацій, і очуднює їх. Утім, оскільки сприйняття й осмислення за своєю природою мультисенсорні, розмежувати в метафорах окремі сенсорні модальності складно: метафори часто залучають кілька чуттів. Я зосередився на тропах, у яких домінування певного сенсорного досвіду доволі очевидне, хоча здебільшого тропи Мюллер є мультисенсорними.

Їжа і мовлення

Зв'язок між мовленням і їжею частково метонімічний, адже ґрунтується на перцептивній і моторній подібності між цими діями: під час їди й мовлення задіяні рот, язик та інші частини тіла. Суміжність між мовленням і їдою може увиразнювати подібність мовних форм, якими їх описують. Наратор-протагоніст роману

Atemschaukel [«Гойдалка дихання»] 2009 року пов'язує зумовлене страхом мовчання (*kuschen*) з їжею завдяки фонетичній подібності: "KUSCHELTIER, was für ein Wort für einen Stoffhund, ausgestopft mit Sägemehl. Und jetzt im Lager nichts als KUSCHEN, oder wie nennt man das Schweigen aus Angst. Und KUSCHET heißt auf Russisch Essen. Jetzt will ich nicht auch noch ans Essen denken" [«KUSCHELTIER — що за слово для іграшкового собаки, набитого тирсою. А тепер у таборі — саме тільки KUSCHEN, або як інакше назвати мовчання зі страху. А KUSCHET російською означає їсти. Тепер я не хочу ще й про їжу думати»] (с. 152). Фонетична подібність між *KUSCHEN* і *KUSCHET* пов'язує слова двох мов і перегукується з перцептивною та моторною подібністю між їжею і мовленням. Думка наратора ніби блукає мовним ландшафтом й асоціативно поєднує різні поняття. Утім, згадана суміжність між їжею й мовленням свідчить, що асоціація протагоніста ґрунтується не лише на звучанні слів.

Мюллер пише про мовчання як форму комунікації. Цей зв'язок може бути метафоричним, коли мовлення слугує сферою-джерелом для осмислення функцій мовчання, або буквальним, адже мовчання може бути значущою комунікативною реакцією й має власну прагматичну цінність. В есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] Мюллер обговорює поширеність мовчання у своєму рідному селі в Румунії і зауважує, що "[d]as Schweigen ist keine Pause beim Reden, sondern eine Sache für sich" [«мовчання — це не пауза в говорінні, а річ сама по собі»] (с. 74). Вона не дає чіткого визначення мовчання, але її думка суголосна тезі про комунікативну цінність мовчання. В автофікційному оповіданні "Niederungen" [«Низовини»] (1982) з однойменної збірки нараторка-протагоністка описує сцену, в якій її батько калічить теля, щоб дістати дозвіл зарізати тварину й не віддавати м'ясо державі. У селі забій худоби заборонено, тому батько мусить підкупити ветеринара, який приходить до господарства й дозволяє вбити тварину нібито через «нещасний випадок». Ніхто не згадує очевидного: теля, найімовірніше, навмисно скалічив господар, і це мовчання нараторка сприймає як комунікативну дію: "Alle, die da standen, logen durch ihr Schweigen" [«Усі,

хто там стояв, брехали своїм мовчанням»] (с. 62). Нараторка засуджує це мовчання, подаючи його як етично неприйнятний мовленнєвий акт, а не як пасивну реакцію.

Зв'язок між мовчанням і нездатністю говорити є усталеним тропом у німецькій мові. Мовчання може поставати як німота (*stumm*); воно також може асоціюватися з відсутністю мови (*sprachlos*). Мюллер спирається на це усталене перенесення й увиразнює його фігуральну природу. В автобіографічному есеї "Einmal anfassen — zweimal loslassen" [«Один раз торкнутися — двічі відпустити»] зі збірки *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] авторка згадує своє зіткнення з двома агентами таємної поліції на залізничній станції і зазначає, що під час їхньої фізичної сутички ніхто не говорив: "Es fiel in diesem Gerempel kein Wort zwischen uns, als hätten sie und ich keine Sprache" [«У цій штовханині між нами не впало жодного слова, наче ні вони, ні я не мали мови»] (с. 116). Цей образ перегукується з усталеною гіперболою, закладеною в прикметниках *sprachlos* [«безмовний»] і *stumm* [«німий»]; водночас Мюллер очуднює її й увиразнює фігуральний зв'язок між утратою мови та мовчанням. Метафора може натякати і на відсутність спільної мови між авторкою та агентами таємної поліції, і на її небажання спілкуватися. Через образ утрати мови Мюллер описує фізичну сутичку з агентами.

В есеї "In jeder Sprache sitzen andere Augen" [«У кожній мові сидять інші очі»] зі збірки *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] Мюллер пише про мовчання у своєму рідному селі й використовує фрейм вивчення мови, щоб пояснити вплив праці на мовлення: "Wörter begleiteten die Arbeit nur dann, wenn mehrere zusammen etwas taten und einer auf den Handgriff des anderen angewiesen war. Aber auch da nicht immer. Schwerstarbeit wie Säcketragen, Umgraben, Hacken, mit der Sense mähen war eine Schule des Schweigens. Der Körper war zu beansprucht, um sich im Reden zu verausgaben. Manchmal dachte ich beim Zusehen, ich sehe jetzt zu, wie das geht, wenn die Leute das Sprechen verlernen. Sie werden alle Wörter vergessen haben, wenn sie aus diesem Schuften wieder draußen sind" [«Слова супроводжували роботу лише тоді, коли кілька людей працювали разом і дії одного залежали від рухів іншого. Але й тоді не завжди. Важка праця — носіння

мішків, перекопування, сапання, косіння — була школою мовчання. Тіло було надто виснажене, щоб марнувати сили ще й на говоріння. Іноді я дивилася на них і думала: ось як люди відучуються говорити. Коли ця каторжна праця скінчиться, вони вже забудуть усі слова»] (с. 8). Поширеність мовчання пояснюється втратою мовних навичок унаслідок виснажливої праці. Фрейм навчання слугує сферою-джерелом і впорядковує авторчин досвід мовчання в селі. Він дає нібито раціональне пояснення того, чому селяни мовчать. Однак праця буквально не призводить до забування мови: ця логіка спирається на складну мережу понять-джерел, одним із яких є поетичний образ *Schule des Schweigens* [«школа мовчання»]. Мовчання виникає як наслідок утрати мовних умінь і стає симптомом сільського життя з власною динамікою та внутрішньою логікою. Зв'язок між мовчанням і відвиканням від мовлення — гіперболічний, але водночас метафоричний, бо співвідносить два якісно різні види досвіду — як сферу-джерело й сферу-ціль. У межах знайомого фрейму навчання мовчанню стає тим, чого можна навчитися завдяки важкій фізичній праці.

Мюллер регулярно передає мовчання через метонімічні образи органів і засобів мовлення — губ, язика, рота й голосу. У романі *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] (1997) нараторка-протагоністка згадує, як не змогла висловити вдячність своєму партнерові за допомогу: "Der Staub flog uns in den Nacken, ich hätte mich für die Klotür bedanken müssen, meine Zunge hob sich nicht im Mund" [«Пил летів нам за комір, я мала б подякувати за двері туалету, але мій язик не піднявся в роті»] (с. 167). Партнер допоміг протагоністці першою зайти до громадського туалету під час гострої суперечки з людьми в черзі. Те, що язик не піднімається, метонімічно передає її мовчання попри бажання заговорити. Водночас образ може вказувати на нездатність порушити потенційно незручну тему, хоча загалом протагоністка не уникає незручних або навіть болісних розмов.

Рух язика з'являється знову, коли партнер подруги співає пісню, яку знає протагоністка, і вона думає про можливу реакцію співака, якби приєдналася до співу: "Daß er überhaupt sang, so tief und wiederum gar nicht in sich hineinschauen ließ, war schon genug. Daß er

dieses Lied kannte, gab mir einen Stich. Mein Opa sang es auch, und er hatte es aus dem Lager. Lilli und ich waren zu jung, er verließ sich darauf. Oje, wie wär ihm die Zunge hängen geblieben, wenn ich mitgesungen hätte. So aber klang das Lied hier am Tisch verlegen, nur weil ich zwischen Lilli und ihm saß und mithörte" [«Уже того, що він узагалі співав, — так глибоко, але водночас зовсім не відкривався, — було досить. Те, що він знав цю пісню, боляче мене вкололо. Мій дід теж її співав і знав ще з табору. Він розраховував на те, що ми з Ліллі надто молоді. Ой, у нього закляк би язик, якби я заспівала разом із ним. А так пісня тут, за столом, звучала ніяково лише тому, що я сиділа між Ліллі та ним і слухала»] (с. 68). Тут відсутність руху язика метонімічно позначає переривання пісні й повернення співака до мовчання. Протагоністка вважає, що офіцер здивувався б, якби вона почала співати разом із ним; закляклий язик указує не лише на можливе мовчання, а й на подив, що спричинив би його.

Прикушувати губи — усталений метонімічний образ мовчання: так людина стримує слова, які хоче вимовити. В оповіданні "Niederungen" [«Низовини»] нараторка-протагоністка розповідає про поїздку автомобілем із родичами і про те, як вона мовчить дорогою, тоді як її кузина говорить: "Käthes Stimme sitzt neben mir und redet von weitem. Ich beiß mir stumm auf die Lippen, um meinen Mund in der Nacht nicht zu verlieren" [«Голос Кете сидить поруч зі мною і говорить здалеку. Я мовчки прикушую губи, щоб не втратити вночі свого рота»] (с. 106). Образ прикушування губ метонімічно передає зусилля протагоністки зберегти мовчання; він також може бути буквальним описом її дій, але наступний образ у тексті вже явно фігуральний. Мовлення осмислюється як втрата рота, а тому мовчання стає його збереженням. Якщо кусання губ може мати і буквальне, і метонімічне значення, то збереження рота виразно постає як навмисна метафора бажання протагоністки мовчати. Отже, оповідачка увиразнює органи мовлення як фігуральні образи-носії мовчання та його психологічних причин.

У романі *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»] нараторка описує, як протагоністка Ірене спостерігає на залізничній станції за двома жінками, які розмовляють: "Die Lippen standen offen und sagten nichts" [«Їхні губи були розтуленими й нічого не говорили»]

(с. 96). Мюллер очуднює конвенційну метонімію руху губ на позначення мовчання; до того ж цей вислів є двозначним, адже незрозуміло, чи співрозмовниці мовчать із розтуленими губами, чи протагоністка не чує, як жінки говорять. Як уже зазначалося, стримування руху губ усталено позначає мовчання; Мюллер спирається на цей образ і водночас очуднює його.

У романі *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] (1986) авторка описує мовчазну сцену, в якій протагоніст Віндіш розтуляє рот, але нічого не говорить: "Er hat keine Stimme im Mund" [«У нього немає голосу в роті»] (с. 72). Відсутність голосу тут буквальна й водночас фігуральна: Віндіш може говорити й розтуляє рот, однак не вимовляє жодного слова. Незвичне формулювання очуднює усталений зв'язок між мовчанням і відсутністю голосу.

У романі *Herztier* [«Серце-звір»] нараторка-протагоністка метонімічно передає мовлення й мовчання через органи мовлення, коли описує, як робітники напивалися в барі, а потім хвилювалися, що сказали щось політично небезпечне: "Ihre Lippen waren vom Suff weiß aufgesprungen. Ihre Mundwinkel eingerissen. Sie stellten die Füße bedächtig ins Gras und mahlten im Hirn jedes Wort noch einmal durch, das sie im Suff geschrien hatten. Sie saßen kindisch in den Gedächtnislücken des vergangenen Tages. Sie fürchteten, daß sie in der Bodega etwas geschrien hatten, was politisch war. Sie wußten, daß die Kellner alles meldeten. Aber der Suff schützt den Schädel vor dem Unerlaubten, und der Fraß schützt den Mund. Wenn auch die Zunge nur noch lallen kann, verläßt die Gewöhnung der Angst die Stimme nicht" [«Губи від пиятики — білі й потріскані. Кутики рота — розірвані. Вони обережно ставили ноги в траву і ще раз перемелювали в мозку кожне слово, яке викрикували напідпитку. Вони по-дитячому сиділи в провалах пам'яті минулого дня. Вони боялися, що в бодезі вигукнули щось на політичну тему. Вони знали, що офіціанти про все повідомляють. Але сп'яніння захищає череп від забороненого, а їжа захищає рот. Навіть якщо язик уже може тільки белькотіти, звичка страху не покидає голосу»] (с. 39).

Череп метонімічно позначає мислення. Алкоголь захищає людей від заборонених думок, тоді як їжа не дає їм сказати щось таке,

що могло б привернути увагу таємної поліції. Рот, як і губи, язик та голос, метонімічно позначає мовлення, а мовчання асоціюється із самозахистом і безпекою. Очуднюючи ці усталені метонімії, Мюллер показує роль мовчання за тоталітарного режиму: режим переслідує людей за сказане й карав би навіть за певні думки, якби міг.

Соматичний досвід і сила

На початку роману *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] наратор-протагоніст розмірковує про два види мовчання й створює виразні образи, щоби передати відмінність між ними: "Neben dem Seitenaltar auf einer Säule stand der Heilige im grauen Mantel und trug als Mantelkragen ein Schaf im Nacken. Dieses Schaf im Nacken ist das Schweigen. Es gibt Dinge, über die man nicht spricht. Aber ich weiß, wovon ich rede, wenn ich sage, das Schweigen im Nacken ist etwas anderes als das Schweigen im Mund" [«Поряд із бічним вівтарем на колоні стояв святий у сірому плащі, а на шиї, наче комір плаща, ніс вівцю. Вівця на шиї — це мовчання. Є речі, про які не говорять. Але я знаю, про що кажу, коли кажу, що мовчання на шиї — це щось інше, ніж мовчання в роті»] (с. 10). Наратор створює розгорнуту метафору мовчання. Спершу воно постає як тварина на шиї мовця; таке мовчання вагоміше за звичайне, уявлене як фізичний предмет у роті. Мовчання на шиї пов'язане з тим, що протагоніст упродовж значної частини життя приховував свою гомосексуальність; воно передає відчуття тиску й уразливості перед соціальним пригнобленням. Лео мовчав про свою сексуальність через страх покарання й фізичного насильства ще в Румунії, а надто під час примусової праці в радянському таборі. Водночас мовчання на шиї може стосуватися і його табірних страждань: образ вівці навіює відчуття зовнішнього фізичного тиску, що не дає людині говорити. Письмо стає засобом подолання цього примусового мовчання, а різні його вияви наратор осмислює через низку сенсомоторних сфер-джерел. Яскраві мультисенсорні метафори допомагають читачеві зрозуміти психологічний стан Лео та причини його мовчання.

У романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] нараторка передає досвід мовчання через тілесні образи, описуючи кав'ярню на березі річки й сусідній парк, які часто

відвідує протагоністка Адіна: “Da im Park der Hauch der Angst hängt, wird man langsam im Kopf und sieht in allem, was andere sagen und tun, sein eigenes Leben. Man weiß nie, ob das, was man denkt, ein lauter Satz wird oder ein Knoten im Hals. Oder nur das Heben und Senken der Nasenflügel” [«Через подих страху, що висить у парку, думки сповільнюються, і в усьому, що інші кажуть і роблять, бачиш власне життя. Ніколи не знаєш, чи стане твоя думка реченням, вимовленим уголос, чи вузлом у горлі. Або лише рухом крил носа»] (с. 46). Страх перед стеженням і переслідуванням із боку тоталітарної держави змушує людей ретельно стежити за своїми словами: багато думок вони не можуть висловити. Примусове мовчання передано через конкретні тілесні образи. Фізичний предмет у горлі унеможливлює мовлення й робить мовчання відчутним. Відвідувачі парку прагнуть висловити свої думки, але мусять силоміць стримувати бажання заговорити. Нараторка передає цю емоційну напругу метафорично — через предмет у горлі — і метонімічно — через рух ніздрів. Мовчання постає примусовою дією, а не просто відсутністю мовлення. Страх визначає, які думки персонажі можуть висловити, і змушує їх мовчати всупереч власній волі.

В іншій сцені того самого роману нараторка описує реакцію людей на самогубство бляхаря, який повісився у власній крамниці, зокрема мить, коли туди заходить лікар. Люди спокійно обговорюють цю подію і поводяться так, наче прийшли до бляхаря як покупці, але в присутності лікаря перестають говорити: “Das Schweigen verzerrte jedes Gesicht, als hätte der Arzt den Tod mitgebracht” [«Мовчання спотворило кожне обличчя, ніби лікар приніс із собою смерть»] (с. 52). Мовчання метафорично подано як фізичну силу, що викривляє їхні обличчя. Мить, коли вони замовкають і ніби усвідомлюють присутність смерті, передано через яскраву мультимодальну метафору, що спирається на соматичний досвід. На відміну від мовлення, мовчання зазвичай не потребує артикуляційного зусилля. Тут, однак, метафора показує, що люди мусять докласти зусиль, щоб замовкнути й продемонструвати належну емоційну реакцію.

У романі *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] нараторка-протагоністка згадує, як почувалася щасливою поруч зі своїм партнером Паулем, коли вони

танцювали і співали про смерть: “Diese Stille nach dem Glück, sie kam, als kriegten die Möbel eine Gänsehaut” [«Ця тиша після щастя прийшла, ніби меблі вкрилися гусячою шкірою»] (с. 107). Протагоністи переживають щастя під час співу, а тиша після цього стає фізично відчутною. Нараторка персоніфікує меблі в кімнаті. Оскільки гусяча шкіра усталено асоціюється зі збудженням і трепетом, тиша може передавати психологічний стан протагоністів. Цей метонімічний образ увиразнює емоційне напруження сцени. Така метафорична концептуалізація мовчання також підкреслює його значущість для протагоністів: вони гостро усвідомлюють і відсутність звуку, і свій емоційний стан, що породив цю тишу.

В автобіографічному есеї “Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes” [«Коли щось висить у повітрі, це здебільшого нічого доброго»] зі збірки *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] відчуття власного тіла так само слугує сферою-джерелом для осмислення мовчання. Мюллер згадує дитячі переживання в батьківському домі й метафорично концептуалізує мовчання в одній із кімнат через дотик і слух: “Im Zimmer pochte eine Stille” [«У кімнаті пульсувала тиша»] (с. 193). Відсутність звуку подано як відчутний досвід. Тиша нагадує биття серця чи пульсацію іншого органа й викликає соматичні відчуття. Мовчання, уявлене як тілесний орган, залучає зір, дотик, слух та інші чуття. Дієслово *pochen* [«пульсувати», «стукати»] прямо пов’язує сприйняття мовчання з тілом нараторки й увиразнює тишу як визначальну рису середовища.

В оповіданні “Niederungen” [«Низовини»] нараторка-протагоністка описує, як чоловіки в її селі працювали в полі. Вона осмислює їхнє мовчання як важку фізичну працю: “Die Männer fuhren, auf krächzenden Wagen zusammengedrängt, ins Feld hinaus und blieben bei der Arbeit stumm. Sie zogen die Sensen durchs Gras und schwitzten von der Arbeit und vom Schweigen” [«Чоловіки їхали в поле, скупчені на скрипучих возах, і під час роботи мовчали. Вони тягнули коси крізь траву і пітніли від праці й від мовчання»] (с. 43). Мовчання метафорично осмислюється як важка фізична праця, що витискає з тіла піт. У цій сцені фрейм-джерело праці реалізується буквально, а вплив мовчання метафорично пов’язується з реальними наслідками

виснажливої роботи. Авторка створює метафору за допомогою мультисенсорного й моторного образу, який уже буквально присутній у сцені. Вона встановлює оригінальний зв'язок між мовчанням і працею (див. подібний приклад у попередньому підрозділі). Косіння трави потребує складної сенсомоторної координації й водночас належить до повсякденної сільської праці, тому має виразний соціальний контекст. Отже, мовчання подано як джерело фізичного напруження й поту — як дію, що потребує зусиль.

Іноді мовчання осмислюється як фізичний об'єкт усередині голови. В есеї "In jeder Sprache" [«У кожній мові»] Мюллер критикує зображення насильства на рекламних щитах і підкреслює їхній психологічний вплив: "Die Plakate verleumden ihr Produkt in der Absicht, es zu überhöhen. Die Stille und Größe dieser Plakate nisten im Schädel" [«Плакати обмовляють свій товар, прагнучи його звеличити. Тиша й велич цих плакатів гніздяться в черепі»] (с. 35). Конкретний тілесний досвід використовується як сфера-джерело для концептуалізації роботи пам'яті: Мюллер звертається до образу фізичного об'єкта всередині тіла, щоб передати мимовільність пам'яті. Водночас тиша й велич плакатів метонімічно позначають зображене на них насильство: вони відсилають до конкретних образів, що ніби проникають авторці в голову й залишаються там усупереч її волі.

В есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] мовчання подібним чином асоціюється з об'єктом усередині голови: "wie unaufgebracht das Schweigen als innere Einstellung ein Leben lang im Kopf sitzen bleiben kann, wenn man es für abwegig hält, die Gedanken im Reden zu verbrauchen" [«як незворушно мовчання, будучи внутрішньою настановою, може все життя залишатися в голові, якщо вважаєш недоречним витрачати думки на говоріння»] (с. 83). Незвичний мультисенсорний образ, пов'язаний із соматичним досвідом, дає Мюллер змогу продемонструвати психологічний механізм мовчання та його причини.

Нарешті, Мюллер використовує соматичний досвід поранення як сферу-джерело для пояснення мовчання. У *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»]

нараторка-протагоністка згадує, як поїхала у відрядження і провела кілька ночей у готелі біля залізниці. Вона описує, як її дратував шум поїздів: "Züge rauschten von ganz weit wie Bäume, dann wie Eisen im Himmel, schließlich drinnen im Kopf zum Zerspringen. Danach war die Stille wund, es bellten Hunde, bis der nächste Zug fuhr" [«Потяги шуміли здалеку, мов дерева, потім — як залізо в небі, зрештою — в самій голові, аж та ладна була розколотися. Після цього тиша була зранена; собаки гавкали, аж поки проїжджав наступний потяг»] (с. 176). Мовчання подано як уразливу живу істоту, якій звук може завдати болю. Короткі періоди тиші між потягами порушує гавкіт собак, який метафорично ранить мовчання. Нараторка ніби співчуває самій тиші й тим самим показує, наскільки цінні для неї ці короткі хвилини без звуку.

В романі *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* [«Людина — великий фазан на світі»] протагоніст Віндіш слухає, як нічний сторож висловлює химерні твердження про "walachischen Baptisten" [«волоських баптистів»], і мовчить: "Windisch spürt vom Wasser des Teiches und vom Flüstern des Nachtwächters in der Nase und in der Stirn einen brennenden, salzigen Schnupfen. Und auf der Zunge hat Windisch ein Loch vom Staunen und Schweigen" [«Від води зі ставка й шепоту нічного сторожа Віндіш відчуває в носі й на лобі пекучий солоний нежить. І на язиці у Віндіша — діра від подиву й мовчання»] (с. 76). Мовчання й подив ніби пробивають у язиці Віндіша діру, що не дає йому говорити. З одного боку, його дратує шепіт нічного сторожа. З іншого ж, він вражений твердженнями мовця і сам замовкає. Образ рани передає емоційну реакцію протагоніста і пояснює його мовчання.

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] наратор-протагоніст згадує псевдоніми своїх гомосексуальних партнерів: "SCHWALBE, TANNE, OHR, FADEN, PIROL, MÜTZE, HASE, KATZE, MÖWE. Dann PERLE. Dass ich diese Decknamen im Kopf und im Nacken soviel Schweigen trug, traute mir hier niemand zu" [«ЛАСТІВКА, ЯЛИНА, ВУХО, НИТКА, ІВОЛГА, ШАПКА, ЗАЄЦЬ, КІТ, ЧАЙКА. Потім ПЕРЛИНА. Ніхто тут не здогадувався, що з цими псевдонімами в голові й на шиї я ніс стільки мовчання»] (с. 96). Псевдоніми постають як предмети в голові, а мовчання — як фізичний тягар на шиї, який

Лео мусить нести через страх покарання. Цей образ з'являється і в іншому місці роману (с. 10). Мовчання постає як вимірювана сутність: що його більше, то сильніше воно тисне на протагоніста. На початку роману Лео описує себе словами "Ich trage stilles Gepäck" [«Я ношу тихий багаж»] (с. 9). Уявні розмір і вага цього багажу залежать від обсягу прихованої інформації, а його тяжкість передає силу душевних страждань Лео. Письмо стає спробою розпакувати валізу мовчання й може полегшити ці страждання.

В есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] Мюллер згадує, як розмовляла з подругою про свій допит у таємній поліції, і використовує сферу-джерело фізичної сили, щоб осмислити рівновагу між мовленням і мовчанням: "Dem Reden hat das Schweigen die Waage gehalten. Wo das Schweigen von der Freundin falsch verstanden wäre, mußte ich reden, wo das Reden mich in die Nähe der Irren gestellt hätte, mußte ich schweigen" [«Мовчання врівноважувало говоріння. Там, де подруга неправильно зрозуміла б мовчання, я мусила говорити; там, де через говоріння мене могли б визнати божевільною, я мусила мовчати»] (с. 78). Мовчання постає як предмет на уявних терезах. Зв'язок між мовчанням і мовленням передано через яскравий образ рівноваги сил: авторка мусить знайти правильний баланс між мовленням і мовчанням, щоб її слова або мовчання не витлумачили хибно. Образ ваги й рівноваги передає зусилля мовця, який намагається описати травматичний досвід, а також співвідношення між мовленням і мовчанням.

У романі *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я волілa б себе не зустрічати»] нараторка-протагоністка описує свої стосунки зі співробітником Нелу і те, як вона намагалася не говорити з ним на роботі, але "er hielt das Schweigen nicht aus" [«він не витримував мовчання»] (с. 61). Мовчання конвенційно подано як тягар для Нелу. Він не може мовчати, сидячи поруч із протагоністкою на роботі. В іншому місці роману протагоністка згадує, як сварилася зі своїм першим чоловіком, і звертається до образу фізичної сили, щоб обговорити наслідки мовчання: "Wenn wir stritten, hätten wir besser geschwiegen, um den Riß klein zu halten" [«Коли ми сварилися,

нам краще було б мовчати, щоб тріщина не розросталася»] (с. 117). Мовчання утримує протагоністку та її чоловіка разом. Вони не ладнають, і цю проблему уявлено як щілину між ними; сварки постають як сила, що розширює тріщину, а мовчання — як противага, здатна зберегти їхні стосунки.

Простір, рух і контейнер

У романі *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»] Мюллер описує поїздку протагоністки автобусом і використовує простір як сферу-джерело, щоб зіставити мовчання в автобусі з відсутністю звуку на вулиці: "Die Straße floß zusammen, daß der Bus nur knapp an den Häusern vorbeikam. Eine bis zum letzten Winkel ausgedachte Stille lag auf den Dächern. Nichts kam gegen sie an, kein Wind und kein Motor. Am wenigsten die kleinen, schwindligen Gesichter. Sie schwiegen. Es war kein ausgedachtes Schweigen. Das Schweigen im fahrenden Bus machte sich vor der ausgedachten Stille über den Dächern lächerlich" [«Будинки так тісно сходилися над вулицею, що автобус ледве між ними проїжджав. На дахах лежала вигадана до останнього закутка тиша. Ніщо не могло їй протистояти: ні вітер, ні мотор. Найменше — маленькі запаморочені обличчя. Вони мовчали. Це не було вигадане мовчання. Мовчання в автобусі, що рухався, виставляло себе на посміховисько перед вигаданою тишею над дахами»] (с. 170). Відсутність звуку осмислено як сутність, що простягається над дахами: простір стає засобом концептуалізації тиші поза автобусом. Водночас Мюллер наділяє мовчання в автобусі здатністю осоромлюватися — складною соціальною дією, яка метонімічно може стосуватися й пасажирів. Вони буквально мовчать, і їхнє мовчання (*das Schweigen*) зіставлено з уявною тишею (*die Stille*) на вулиці. Просторове розмежування дає змогу порівняти буквальне мовчання пасажирів з уявною відсутністю звуку над дахами.

В есеї "Der Staub ist blind — die Sonne ein Krüppel. Zur Situation der Zigeuner in Rumänien" [«Пил сліпий — сонце каліка. До становища циган у Румунії»] зі збірки *Hunger und Seide* [«Голод і шовк»] Мюллер обговорює замовчування співпраці країни з нацистським режимом у румунській історіографії та публічному дискурсі: "Weder die Toten noch die Überlebenden der Vernichtungslager werden in der offiziellen

rumänischen Geschichtsschreibung erwähnt. Das Kapitel "Eiserne Garde", der rumänische Faschismus, liegt als kollektiver Gedächtnisschwund überm Land. Und die Tatsache, daß die Vernichtungslager in Transnistrien unter rumänischer Leitung standen. Darin sind sich Volk und Regierung einig: Man geht den Umweg des Schweigens, auf Fragen reagiert man aggressiv. Nur national-chauvinistische Blätter reden gerne darüber" [«Ні мертвих, ні тих, хто вижив у таборах знищення, не згадують в офіційній румунській історіографії. Розділ "Eiserne Garde" [«Залізна гвардія»] — румунський фашизм — лежить над країною як колективна втрата пам'яті. Так само й той факт, що табори знищення в Трансністрії перебували під румунським керівництвом. У цьому народ і уряд одностайні: обирають обхідний шлях мовчання, на запитання реагують агресивно. Лише націонал-шовіністичні газети охоче про це говорять»] (с. 146). Мовлення імпліцитно розуміється як прямий шлях до певного пункту призначення, тоді як мовчання — як обхід. Люди воліють уникати свого минулого й обирають "den Umweg des Schweigens" [«обхідний шлях мовчання»], коли стикаються з травматичними спогадами. Мюллер спирається на простір як сферу-джерело, щоб пояснити, чому румуни мовчать про історію фашистського урядування. Розмова про минуле постає болісним досвідом і водночас неявно осмислюється як рух у просторі. Авторка використовує незвичний вислів, щоб зобразити мовчання, і тому читач може розпізнати фігуральний характер зв'язку між мовчанням і простором.

Мюллер концептуалізує мовчання за допомогою сфери-джерела руху. Раніше я розглянув кілька прикладів, у яких рух допомагає осмислити мовчання; тепер звернуся до уривків, де він стає основним образом-носієм. У *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] нараторка-протагоністка передає своє мовчання в розмові з батьком через поняття-джерело руху: "Mir war das Reden vergangen, ihm nicht" [«Бажання говорити в мене минуло, а в нього — ні»] (с. 204). Дієслово *vergehen* [«минати»] конвенційно стосується плину часу. Час зазвичай пов'язується з простором, а плин часу подається як рух крізь простір (Casasanto & Boroditsky, "Time in the Mind", с. 579). У процитованому реченні мовлення імпліцитно асоціюється з часом і рухом: мовця можна уявити

як суб'єкта, що рухається простором мовлення; коли цей простір закінчується, починається простір мовчання. Або ж мовлення можна уявити як об'єкт, що проходить повз мовця, і тоді мовчання є об'єктом, який іде за мовленням. Мовлення розгортається в часі, а його умотивований зв'язок із рухом дає орієнтир для осмислення мовчання. Іншими словами, авторка творчо використовує конвенційні асоціації між мовленням, простором, рухом і часом, щоб пояснити причини мовчання.

В есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] Мюллер використовує рух як сферу-джерело для опису мовчання, поширеного в її родині, коли вона була дитиною: "Ich glaube, wir schwiegen uns, alle wie wir waren, in diesem Haus und Hof eng aneinander vorbei" [«Думаю, у цьому домі й на цьому подвір'ї ми всі промовчували впритул одне повз одного»] (с. 82). Мовчання осмислюється як рух крізь простір. У конвенційному вислові *aneinander vorbeireden* [«говорити повз одне одного»] сфера-джерело руху залишається на задньому плані. Завдяки контрасту з конвенційним висловом Мюллер висуває на перший план фігуральний характер зв'язку між мовчанням і рухом. Члени родини мовчать і не висловлюють одне одному своїх думок. Проте вони живуть разом, а отже, мовчання подано як рух на близькій відстані одне від одного. Просторова близькість може метонімічно позначати соціальну близькість. Завдяки оригінальному формулюванню фігуральність цієї асоціації стає помітною. Рух як сфера-джерело мовчання вказує і на близькість, і на певну дистанцію між членами родини.

В іншому місці есею Мюллер описує мовчання у своєму рідному селі й осмислює його як живу істоту, що ходить угору-вниз уявними ментальними сходами: "Jeder trug seine Treppen im Kopf, auf denen das Schweigen auf und ab ging" [«Кожен носив у голові свої сходи, якими мовчання ходило вгору і вниз»] (с. 83). Образ руху наділяє мовчання суб'єктністю. Розташування сходів дає підстави метонімічно пов'язати мовчання з думкою: сходи в голові можуть позначати думки, які залишаються невисловленими. Отже, невисловлені думки асоціюються з вертикальним рухом, а мовчання постає як визначальне явище сільського життя.

Мюллер осмислює мовчання і через просторову образ-схему контейнера. У романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»] нараторка говорить про початок робочого дня і про те, як звучить музика, коли робітники приходять на фабрику: "Morgens von sechs bis halb sieben kommt aus diesem Lautsprecher Musik. Arbeiterlieder. Der Pförtner nennt sie: Morgenmusik. Sie ist für ihn eine Uhr. Wer durchs Tor kommt, wenn die Musik verstummt ist, kommt zu spät zur Arbeit. Wer seine Schritte beim Gehen nicht in die Takte stellt, wer in diesem Hof durch die Stille zu seinem Webstuhl geht, wird aufgeschrieben und gemeldet" [«Уранці від шостої до пів на сьому з цього гучномовця лунає музика. Робітничі пісні. Вахтер називає їх ранковою музикою. Для нього вона — годинник. Хто проходить крізь ворота, коли музика вже змовкла, той запізнюється на роботу. Хто, йдучи, не підлаштовує кроків до ритму, хто на цьому подвір'ї крізь тишу йде до свого ткацького верстата, того заносять до списку й доповідають про нього»] (с. 86).

Мовчання осмислюється як контейнер, крізь який ідуть робітники, і водночас метонімічно позначає фабричний простір. Ця схема поєднує просторовий і слуховий досвіди та пов'язує тишу з почуттям провини: робітники запізнюються й можуть боятися покарання, проходячи фабричним подвір'ям. Отже, мовчання постає і як сфера-ціль, пов'язана зі сферою-джерелом контейнера, і як метонімічний образ-носій фабричного простору. Соціальний і психологічний контекст образу формують загроза покарання та почуття провини.

В іншому місці роману Мюллер описує, як звичайні люди проходять крізь "[d]ie stillen Straßen der Macht" [«тихі вулиці влади»], де живуть представники влади тоталітарного режиму: "Wenn hier einer geht, der nicht hier wohnt, der nicht hiergehört, ist für diese Straßen nichts gewesen" [«Якщо тут іде хтось, хто тут не живе й кому тут не місце, для цих вулиць його наче й не було»] (с. 31). Авторка розглядає тишу вулиць як постійну якість, а про людей, які йдуть цими вулицями, сказано, що вони не створюють жодного звуку, перебуваючи в цьому районі. Звук стає фізичною сутністю, що накриває людей, коли вони нарешті залишають тихі вулиці й входять до іншої частини міста: "Wenn die Gehenden dann auf der Brücke sind, deckt in unbekümmerten Geräuschen die Stadt sie zu" [«Коли ті, хто

йде, опиняються на мосту, місто накриває їх безтурботними звуками»] (с. 31). Місто наділено суб'єктністю: воно маніпулює звуками як фізичними об'єктами, а ті, своєю чергою, можуть фізично впливати на людей. Говорячи про тихі вулиці, Мюллер уявляє мовчання як контейнер, що утримує людей: "Sie atmen auf, die Straßenbahn rauscht, zieht die Stirn und das Haar aus der Stille" [«Вони зітхають із полегшенням, трамвай шумить, витягує лоб і волосся з тиші»] (с. 31). Мовчання нерозривно пов'язане з цим районом і може уявлятися як контейнер. Звуки стають можливими лише тоді, коли люди залишають цей простір і, отже, виходять із контейнера мовчання. Отже, авторка висуває на перший план метафоричний зв'язок між мовчанням і простором, різко протиставляючи дві частини міста за їхнім звуковим тлом й зосереджуючись на тому, як люди перетинають чітку уявну межу між мовчанням і звуком. У цьому уривку мовчання також асоціюється з владою: влада тоталітарного режиму змушує перехожих мовчати. Вони мовчать зі страху привернути увагу або порушити спокій тих, хто наділений каральною силою держави.

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] наратор-протагоніст уявляє своє мовчання про минуле як контейнер, що вміщує його досвід радянського трудового табору та інші травматичні спогади: "Ich habe mich so tief und so lang ins Schweigen gepackt, ich kann mich in Worten nie auspacken" [«Я так глибоко й так надовго запакував себе в мовчання, що ніколи не зможу розпакувати себе в словах»] (с. 9). З одного боку, Лео Ауберг мовчить, бо його досвід неможливо розпакувати в слова. Мовчання уявляється як контейнер, що вміщує цей досвід, і як фізичний об'єкт, який протагоніст постійно носить із собою. З іншого боку, він намагається висловити свій досвід у письмі й асоціює мовлення з пакуванням валізи: "Ich packe mich nur anders ein, wenn ich rede" [«Я лише інакше запаковую себе, коли говорю»] (с. 9). Отже, мовлення також осмислюється як контейнер. Письмо можна уявити як розпаковування валізи. Цей образ підкріплюється тим, що протагоніст бере із собою до радянського трудового табору імпровізовану валізу й на початку роману докладно описує її вміст (с. 12–13). Отже, мовлення й мовчання осмислено через образ-джерело контейнера, пов'язаний із валізою

протагоніста. Читач може продовжити цю метафору й уявити читання як розпаковування валізи наратора. Кожне нове читання тоді стає черговим розпаковуванням валізи Лео й дає змогу по-новому побачити твір (Shopin, "Unpacking the Suitcases", с. 197). Хоча образ-схема контейнера може переноситися на кілька сфер-цілей, центральною з них залишається мовчання: мовчання подано як контейнер, що вміщує досвід наратора, тоді як мовлення постає непридатним для вираження його страждання: "Mehr sag ich nicht, weil ich mich, wenn ich rede, nur anders einpacke ins Schweigen" [«Більше я не скажу, бо, коли говорю, я лише інакше запаковую себе в мовчання»] (с. 290). Парадоксально, але мовлення імпліцитно постає як форма мовчання. Мовчання стає для наратора визначальним виміром самовираження: він постійно осмислює власний зв'язок із ним. Загалом образ-схема контейнера часто слугує в романі сферою-джерелом мовчання, тоді як саме мовчання метонімічно позначає різні види досвіду й дії.

У *Herztier* [«Серці-звірі»] нараторка-протагоністка описує сутичку в барі між фабричними робітниками, які переїхали до міста із сільської місцевості, а потім коментує поведінку сільських мешканців: "Bauern, dachte ich mir, nur sie fallen aus dem Lachen ins Weinen, aus dem Schreien ins Schweigen. Ahnungslos froh und abgründig wütend fuhren sie aus der Haut" [«Селяни, думала я, тільки вони падають зі сміху в плач, із крику — в мовчання. Несвідомо радісні й бездонно люті, вони вискакували зі своєї шкіри»] (с. 38). Вона використовує рух як образ-носій, щоб описати драматичні зміни поведінки й психічного стану людей: перехід від крику до мовчання подано як вимушений рух із одного місця в інше. Мовлення і мовчання метафорично концептуалізуються як місця або контейнери. Це створює враження, що селяни не контролюють своєї поведінки, адже вона пов'язана з вимушеним рухом: вони падають з одного контейнера в інший; мовчання уявляється як місце, де вони можуть опинитися. Вимушений рух позбавляє селян суб'єктності: вони постають об'єктами, що мимоволі переміщуються з одного місця або контейнера в інший, а мовчання — контейнером, у який вони падають після крику. Нараторка не наділяє їх здатністю до глибокої саморефлексії.

В есеї “Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich” [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] Мюллер обговорює панування мовчання у своєму рідному селі та у своїй родині: “Man denkt gar nicht ans Reden, man ist mit sich ins Schweigen eingeschlossen” [«Про те, щоб говорити, навіть не думаєш: ти замкнений у мовчанні сам на сам із собою»] (с. 82). Образ мовчання-контейнера увиразнює самотність замкненої в ньому людини. Ця сама образ-схема з’являється і в іншому уривку з того самого есею: “Im Schweigen kommt aber alles auf einmal daher, es bleibt alles drin hängen, was über lange Zeit nicht gesagt wird, sogar was niemals gesagt wird. Es ist ein stabiler, in sich geschlossener Zustand” [«У мовчанні, однак, усе навалюється відразу, у ньому зависає все, що довго не висловлюється, навіть те, що ніколи не буде висловлене. Це стабільний, замкнений у собі стан»] (с. 74–75). Тут мовчання утримує все, що залишається невисловленим: воно вміщує багато значень одночасно, тоді як мовлення розгортає думки послідовно. Мовчання також описано як стан, а стани зазвичай осмислюються як контейнери. Отже, Мюллер висуває на перший план зв’язок між мовчанням і образ-схемою контейнера.

Образ-схема контейнера робить абстрактне мовчання конкретнішим. Воно постає вмістилищем невисловленого, а також пов’язується з реальними просторами, де люди мовчать і відчувають тишу. Як і в попередніх прикладах, Мюллер спирається на концептуальні й мовні конвенції, подаючи мовчання як контейнер, але водночас очуднює їх завдяки контексту й творчому використанню мови.

Фізичні об’єкти, маніпулювання ними та руйнування

Мюллер не раз осмислює мовчання як фізичну сутність. У романі *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»], наприклад, воно постає предметом, доступним дотику: “In der Berührung zwischen Irenes Blick und dem leuchtenden Fenster lag Kälte und Starrsinn. Und eine angestrengte Stille” [«У дотику між поглядом Ірене і освітленим вікном відчувалися холод і впертість. І напружена тиша»] (с. 176). Зір тут осмислено через дотик, а мовчання — як видимий і відчутний предмет.

Образ фізичного предмета залучає до осмислення мовчання кілька чуттів, адже предмети можна одночасно сприймати в різних сенсорних модальностях. Через це важко розмежувати різні види сенсомоторного досвіду й віднести певний вислів лише до однієї модальності. Водночас різні стимули сприймаються спеціалізованими органами чуття, тому сфери-джерела й сфери-цілі доцільно класифікувати за сенсорними модальностями, які вони залучають. Отже, аналіз метафор мовчання за сенсорними модальностями змістовний і водночас проблематичний.

Фізичний об'єкт — складна й залежна від контексту категорія: людина не просто знаходить готові об'єкти в реальності, а конструює їх у сприйнятті й мисленні. Вони пов'язані з конкретним чуттєвим досвідом і часто стають образами-носіями метафор. Ми біологічно схильні поєднувати різні сенсорні відчуття в мультисенсорні образи, або перцепти, завдяки яким сприймаємо об'єкти довкілля (Deroy, Spence, & Noppeney, с. 744). А ще природно сприймаємо світ як сукупність об'єктів, що допомагає нам досягати своїх цілей. З погляду теорії концептуальної метафори абстрактні поняття, як-от мовчання, стають зрозумілішими завдяки уподібненню до об'єктів.

У *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»] нараторка-протагоністка та її партнер Пауль використовують образ-джерело фізичного об'єкта, щоб осмислити людей, які мовчать. Протагоністка описує своє зіткнення з імовірними агентами таємної поліції, яких вона зустрічає на вулиці: "Sie war sofort gehässig, sie fühlte sich von mir ertappt. Er auch, sonst hätte er nicht klein und stumm wie ein Dreckhaufen dagesessen" [«Вона відразу стала злісною, відчула, що я її застукала. Він теж, інакше не сидів би там малий і німий, як купа бруду»] (с. 113). Мовчазного офіцера таємної поліції уподібнено до відразливого фізичного об'єкта. Цей мультисенсорний образ викликає огиду. Метафора переносить на мовчазного чоловіка чуттєві й тілесні асоціації з огидою: так нараторка виражає своє ставлення до таємної поліції.

Мюллер часто осмислює мовчання через образи фізичних предметів і дій із ними. У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] Лео Ауберг уявляє мовчання про своїх гомосексуальних партнерів

як тягар, який доводиться нести: “Dass ich <...> im Nacken soviel Schweigen trug, traute mir hier niemand zu” [«Ніхто тут не здогадувався, що <...> на шиї я ніс стільки мовчання»] (с. 96). До цього образу він повертається не раз (с. 9–10). Тиск і вага тягаря передають душевний стан протагоніста, змушеного мовчати через страх покарання, насмішок і насильства. Необхідність приховувати свою сексуальність завдає Лео страждань; ця важка ноша перегукується з його досвідом примусової праці в радянському таборі.

У *Herztier* [«Серці-звірі»] нараторка-протагоністка згадує, як вона та її друзі були на межі самогубства через переслідування з боку тоталітарного режиму. Вона описує їхнє колективне мовчання про свій досвід: “So wurde jeder selbstgerecht und hatte das Schweigen zur Hand, das die anderen schuldig machte, weil er und sie lebten, statt tot zu sein” [«Так кожен, самовдоволено переконаний у власній правоті, тримав напохваті мовчання, яке робило інших винними, бо й він, і вона жили, а не померли»] (с. 229). Мовчання постає як фізичний предмет, яким персонажі можуть маніпулювати, і як засіб досягнення певного результату. Вислів «тримати напохваті» зазвичай стосується фізичних предметів, а тут його незвично застосовано до мовчання. Це увиразнює психологічний вплив мовчання на персонажів.

Мюллер подає мовчання як крихкий предмет, що може зламатися від мовлення чи іншого звуку. В оповіданні “Niederungen” [«Низовини»] нараторка описує повсякденне життя жінок у своєму рідному селі: “Die Frauen in den dunklen Falten ihrer Röcke, sie gehen stumm in ihren Häuserwänden ein und aus <...>. Mittags brechen sie ihr Schweigen durch Zurufe, die den Hühnern gelten” [«Жінки в темних складках своїх спідниць мовчки снують туди-сюди між стінами своїх будинків <...>. Опівдні вони ламають своє мовчання вигуками, зверненими до курей»] (с. 35). Вигуки до курей ламають мовчання так, наче це крихкий фізичний предмет.

У романі *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я волі-ла б себе не зустрічати»] нараторка-протагоністка спостерігає, як на вулицю, де вона живе, заїжджають вантажівки з товарами, й уподібнює їхній гуркіт до сили, що роздирає предмет: “Sie zerreißen die Stille, brummen viel und liefern wenig, einige Kisten mit Brot, Milch und Gemüse und viele mit Schnaps” [«Вони розривають

тишу, багато гуркочуть і мало привозять: кілька ящиків із хлібом, молоком та овочами і багато — зі шнапсом»] (с. 12). Мовчання уявляється як фізичний об'єкт, що його звук може розірвати, наче нитку чи тканину. Отже, вплив гуркоту на вуличну тишу осмислено через руйнування й динаміку сил.

Образ розривання предмета знову стає сферою-джерелом мовчання в *Herztier* [«Серці-звірі»], коли нараторка описує свій візит на цвинтар, де похований її друг: "Die Stille des Efeus war zum Zerreißen" [«Тиша плюща була така, що її можна було розірвати»] (с. 247). Мовчання не розривається, але йому приписують крихкість. Метафора передає психічний стан протагоністки та її досвід тиші на цвинтарі; вона натякає, що в її жалобі є гнів. Як і плющ, тишу можна розірвати на шматки. Плющ і тиша зазвичай асоціюються з кладовищами, а їхнє руйнування може позначати зіткнення зі смертю. Мюллер створює виразний образ, щоб передати сприйняття мовчання протагоністкою та її ставлення до нього. Усталений зв'язок між мовчанням і руйнуванням тут очуднюється: йдеться не про сам акт руйнування, а лише про його можливість, утілену в новому контексті й новій мовній формі. Спираючись на концептуальні конвенції, Мюллер водночас увиразнює фігуральність вислову та збуджує уяву читача.

В іншому місці роману нараторка обговорює наслідки мовчання і пов'язує його з руйнівними діями: "Mit den Wörtern im Mund zertreten wir so viel wie mit den Füßen im Gras. Aber auch mit dem Schweigen" [«Словами в роті ми витоптуємо не менше, ніж ногами в траві. Мовчанням — теж»] (с. 7). Мовчання можна зрозуміти як силу, що нищить траву. Отже, мовчання як дія асоціюється з фізичною силою, що завдає шкоди. Оскільки "[d]as Gras steht im Kopf" [«трава стоїть у голові»] (с. 8), метафоричний образ трави може позначати психічні процеси, такі як думки й спогади. Образ витоптаної трави знову з'являється наприкінці роману (с. 250). Хоча авторка висуває цю метафору на перший план як один із центральних образів тексту, її сфера-ціль залишається неясною і відкритою для інтерпретації. Через сферу-джерело руйнування Мюллер передає наслідки мовчання й мовлення, наголошуючи на їхньому істотному впливі на психологічний стан персонажів. Загалом руйнування пов'язане

із сенсорним досвідом і є однією з поширених сфер-джерел, які Мюллер використовує для осмислення мовчання та увиразнення його причин і наслідків.

Життя і смерть

Мюллер також уявляє мовчання як живу істоту — кілька таких метафор уже розглянуто вище. У поетологічному й автобіографічному есеї "Gelber Mais und keine Zeit" [«Жовта кукурудза і брак часу»] зі збірки *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* [«Усе той самий сніг і все той самий дядько»] (2011) письменниця згадує, як її мати мовчала про свої страждання в радянському трудовому таборі; вона пояснює, як материнське мовчання вплинуло на неї, й подає його як живу істоту: "Die verkniffene Normalität und das verstörte Schweigen waren immer da und wurden mit der Zeit monströs, wühlten mich auf, gaben keine Ruhe" [«Натужна нормальність і розтривожене мовчання завжди були поруч, із часом ставали страхітливими, розбурхували мене й не давали спокою»] (с. 129). Мовчання постає самостійним суб'єктом: воно діє незалежно від учасників ситуації, ніби фізично торкається авторки й психологічно впливає на неї. Таке осмислення відмежовує матір від шкідливого впливу її мовчання: джерелом цього впливу постає саме мовчання як наслідок обставин, а не людина, яка мовчить. В есеї "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich" [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] уже згадане мовчання, що ходить сходами в голові (с. 83), також постає як суб'єкт дії; яскравість цього образу передає силу його психологічного впливу на Мюллер та її родину.

У *Herztier* [«Серці-звірі»] нараторка обговорює німецькомовні книжки, які її друзі ховали від таємної поліції, й імпліцитно концептуалізує мовчання як людську істоту: "Die Bücher aus dem Sommerhaus waren ins Land geschmuggelt. Geschrieben waren sie in der Muttersprache, in der sich der Wind legte. Keine Staatssprache wie hier im Land. Aber auch keine Kinderbettsprache aus den Dörfern. In den Büchern stand die Muttersprache, aber die dörfliche Stille, die das Denken verbietet, stand in den Büchern nicht drin. Dort, wo die Bücher herkommen, denken alle, dachten wir uns" [«Книжки з літнього

будинку були ввезені в країну контрабандою. Вони були написані материнською мовою, у якій ущухав вітер. Не державною мовою, як тут, у країні. Але й не мовою дитячого ліжечка із сіл. У книжках була материнська мова, але сільської тиші, яка забороняє думати, у книжках не було. Там, звідки походять книжки, думають усі, думали ми»] (с. 55).

Авторка говорить про румунську як державну мову і зображує німецьку мову свого рідного села як незрілу. Натомість мова книжок асоціюється зі свободою. Тиша в селі осмислюється як суб'єкт, який може не давати людям думати. Мюллер часто говорить про панування мовчання в сільських спільнотах, і тут вона асоціює його із суб'єктом, здатним забороняти вільну думку. Мовчанню приписано здатність забороняти, тобто здійснювати складну соціальну дію, властиву людині; отже, воно постає як людська істота. Фігуральність вислову увиразнює незвичне поєднання понять: мовчанню приписано здатність контролювати думку, хоча буквально це неможливо.

Мюллер також концептуалізує мовчання як смерть. Наприклад, вона очуднює конвенційний зв'язок між мовчанням і смертю в романі *Der Fuchs war damals schon der Jäger* [«Лис тоді вже був мисливцем»], коли нараторка описує рибалок біля річки й осмислює їхнє мовчання як смерть: "Die Angler stehen reglos, wenn sie schweigen. Wenn sie nicht miteinander reden, leben sie nicht. Ihr Schweigen hat keinen Grund, nur daß die Wörter stocken" [«Рибалки стоять нерухомо, коли мовчать. Якщо вони не говорять одне з одним, вони не живуть. Їхнє мовчання не має причини — просто слова застрягають»] (с. 39). Смерть слугує сферою-джерелом мовчання. Цей образ виразно змальовує мовчазних рибалок і підкреслює вагу мовчання в сцені. Воно осмислюється як стан смерті, а мовлення — як життя. Зв'язок між мовчанням і смертю має буквальне підґрунтя: мертві не говорять. Метафора перетворює цю кореляцію на причинно-наслідковий зв'язок.

Висновки

У *Tractatus Logico-Philosophicus* [«Логіко-філософському трактаті»] (1921) Вітгенштайн доходить висновку: "[w]ovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" [«про що неможливо говорити,

про те слід мовчати»] (Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, с. 162). Схоже, деякі мовознавчі праці буквально дотримуються цього положення, коли йдеться про мовчання: у кількох підручниках із лінгвістики мені не вдалося знайти жодного змістовного обговорення цієї теми, крім аналізу пауз, що регулюють черговість реплік у розмові (Fasold & Connor-Linton; Hurford, Heasley, & Smith; Yule). Мюллер, натомість, визначає мовчання як форму комунікації, і її глибоко цікавить його роль у мові. Вона осмислює мовчання через конкретні поняття, як-от їжа й мовлення, і спирається на мовні та концептуальні конвенції, щоб передати читачам своє бачення. Водночас письменниця очуднює ці конвенції й увиразнює фігуральну природу значення мовчання. У її творчості мовчання не є стабільним і чітко окресленим поняттям: його значення змінюється залежно від контексту й образів, через які його осмислено. Читач осягає це значення, уявно відтворюючи метафоричні зв'язки мовчання з іншими поняттями — фізичними об'єктами, маніпулюванням ними та їх руйнуванням. Жодне поняття не слугує винятково сферою-джерелом мовчання, однак ключовим джерелом його значення залишається тіло — зокрема соматичний і нюховий досвід. Розуміння мовчання в текстах Мюллер ґрунтується на розпізнаванні його тонких, але вмотивованих зв'язків із зором, дотиком, силою та іншими поняттями, більшість із яких належить до сенсомоторного досвіду.

РОЗДІЛ 9

Троп *Wort*

Її проза, есеї, інтерв'ю й поетологічні тексти знову й знову порушують питання про те, на що здатна мова за умов диктатури, страху, вигнання й голоду, а також у процесах пам'ятання та письма. Ці роздуми набувають особливої сили на рівні окремого слова. Для Мюллер *Wort* [«слово»] функціонує як повторюваний троп, через який вона досліджує, як мова входить у тіло, як політична влада її ушкоджує, як вона виявляється безсилою перед травмою і як, попри це, стає необхідною для письма. Цей розділ зосереджено на тропі *Wort/Wörter/Worte* [«слово/слова»] — одній із найменших, але концептуально найнавантаженіших самостійних одиниць поетики Герти Мюллер.

Це розрізнення важливе, бо лексикон Мюллер внутрішньо диференційований. *Sprache* [«мова»] часто називає ширше лінгвістичне й соціальне середовище: рідну мову, державну мову, політичний ідіом, мову диктатури або мову міграції. *Reden* і *Sprechen* [«говоріння» і «мовлення»] позначають акти говоріння, пов'язані з ризиками, невдачами, соціальними вимогами й тілесним зусиллям. *Schreiben* [«письмо»] позначає літературний процес, у якому пережитий досвід переробляється, викривляється, відкривається і набуває форми. *Wort* [«слово»] легше виокремити й перенести з одного

контексту в інший. Його можна носити, ковтати, блокувати, розміщувати, різати, перетворювати на зброю, їсти, змушувати мовчати або примушувати діяти. Слово досить мале, щоб стати предметом, тілесним відчуттям, соціальним ярликом, пасткою, замінником їжі, залишком травми або поетичним агентом.

У цьому розділі стверджується, що Мюллер трактує слово як матеріальну й агентивну одиницю. У проаналізованих тут фрагментах слова зазнають тілесного, політичного, травматичного й поетологічного тиску, що змінює їхні функції. *Wort* [«слово»] конденсує поетику Мюллер у невеликій нестабільній одиниці, в якій зустрічаються тіло, влада, голод, травма і письмо.

Корпус цього розділу складається з вибраних фрагментів прози й нехудожніх текстів Герти Мюллер, у яких *Wort/Wörter/Worte* [«слово/слова»] вжиті в метафоричному значенні або набувають іншого виразного концептуального навантаження. До вибірки входять рання проза, зокрема збірка *Niederungen* [«Низовини»] (1982); пізніші романи *Herztier* [«Серце-звір»] (1994) й *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] (2009); збірки есеїв *Hunger und Seide* [«Голод і шовк»] (1995) і *Der König verneigt sich und tötet* [«Король вклоняється і вбиває»] (2003); а також поетологічні роздуми в *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* [«Усе той самий сніг і все той самий дядько»] (2011). Ця вибірка дає змогу простежити повторюваний троп, у якому кристалізується Мюллерове розуміння мови під тиском.

Літературний огляд і позиціонування

Дослідники Мюллер давно визнають мову однією із центральних тем її творчості. Проза, есеї, інтерв'ю і колажі письменниці знову й знову повертаються до порушених зв'язків між мовою, сприйняттям, пам'яттю і політичним насильством. У впливових літературознавчих працях творчість Герти Мюллер розглядають на перетині проблем диктатури, досвіду меншини, вигнання, багатомовності, травми й експериментальної форми. Збірники за редакцією Бріджид Гейнс і Лін Марвен, Беттіни Брандт і Валентини Ґлажар, Гельґард Мардт і Сіссель Леґрейд, а також Норберта Отто Еке відіграли важливу роль у формуванні досліджень творчості Мюллер як окремого наукового поля, в якому політика й естетика осмислюються

разом (Haines and Marven, *Herta Müller*; Brandt and Glajar, *Herta Müller: Politics and Aesthetics*; Mahrdt and Lægreid, *Dichtung und Diktatur*; Eke, *Herta Müller-Handbuch*).

Один із важливих напрямів критики зосередився на двомовній і міжкультурній поетиці Мюллер. Алекс Дрейс-Френсіс показав, як румунська культура й мова формують німецьке письмо Мюллер (Drace-Francis, с. 32–48), тоді як Дженні Вотсон проаналізувала напружену взаємодію між німецькою і румунською мовами, позначеними різними історіями колективної пам'яті про фашистську диктатуру (Watson, с. 143–58). Праця Маріон Акер про належність і неналежність так само розглядає усне мовлення й письмо як осердя поетики афіліації, відчуження і суперечності у творчості Мюллер (Acker).

Другий важливий напрям досліджень зосередився на травмі, тілі й фрагментації. Праця Бріджид Гейнс про травму в *Reisende auf einem Bein* [«Подорожня на одній нозі»] (1989) і дослідження Лін Марвен про травму, фрагментацію і тіло показали, як письмо Мюллер фіксує насильство на тематичному, формальному й тілесному рівнях (Haines, "The Unforgettable Forgotten", с. 266–281; Marven, "In allem ist der Riß", с. 396–411). Ширше дослідження Марвен про тіло й наратив особливо важливе, бо страх, травма й пам'ять у Мюллер часто набувають тілесних форм (Marven, *Body and Narrative*).

Інші дослідники зверталися до поетики речей, образів і сприйняття у Мюллер. *Der fremde Blick* [«Чужий погляд»] Паоли Боцці й есей Сіссель Леґрейд "Sprachaugen und Wortdinge" [«Мовні очі й словесні речі»] особливо важливі тут, бо вони звертають увагу на очуднення сприйняття і на перетин меж між мовою, предметом і світом (Bozzi, *Der fremde Blick*; Lægreid, "Sprachaugen und Wortdinge", с. 55–79). Мюллер знову й знову змушує слова поводитися як речі, тоді як речі, здається, несуть у собі мовлення, мовчання, історію або загрозу.

Роман *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] став предметом численних досліджень завдяки тому, як у ньому осмислено примусову працю, пам'ять, свідчення й голод, а також завдяки історії його створення у співпраці з Оскаром Пастіором. Олівія Спірідон проаналізувала перехід від факту до вигадки в романі, Рене Кеґельманн дослідив його матеріальні й ментальні простори, Унні

Ланґос інтерпретувала його як травматичний наратив, а Емманюель Прак-Деррінґтон проаналізувала повторення слів і речень як характерну рису його мови (Spiridon, с. 130–152; Kegelmann, с. 475–487; Langås, с. 149–170; Prak-Derrington, с. 133–147). *Hungerwörter* [«голодні слова»], *Esswörter* [«їстівні слова»], приємні слова, отруєні слова й евфемістичні слова, як-от *WIEDERAUFBAU* [«відбудова»], показують, як голод робить слова чуттєвими, матеріальними й етично нестабільними.

Теоретичною основою цього розділу є теорія концептуальної метафори, зокрема її твердження про те, що абстрактні явища часто осмислюються через конкретніші тілесні образи. Розуміння метафори як структури мислення, що його запропонували Лакофф і Джонсон, праця Лакоффа і Тернера про поетичну метафору і підхід Семіно, орієнтований на аналіз дискурсу, допомагають прояснити, чому метафоризація слова у Мюллер є значущою (Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*; Lakoff and Turner, *More Than Cool Reason*; Semino, *Metaphor in Discourse*). Метафори Мюллер нестабільні, саморефлексивні й історично навантажені. Теорія концептуальної метафори дає змогу прояснити ці фігуральні моделі й водночас урахувати їхню нестабільність.

Новіші метафорологічні дослідження Мюллер уже показали, що вона використовує фігуральну мову, щоб осмислювати силу й неспроможність самої мови: мову, що ранить, і поранену мову; мову, що руйнує, і мову, яку можна зруйнувати; мову як силу, голос і мовчання (Shopin, "Metaphorical Conceptualization of Injurious and Injured Language", с. 1068–1084; Shopin, "Metaphorical Conceptualization of Destructive and Destructible Language", с. 72–92; Shopin, "Language as a Force for Good", с. 54–66; Shopin, "The Trope of Silence", с. 241–254). Окреме слово постає тут як мала, повторювана й трансформовна одиниця. Це дає змогу пов'язати питання, які в дослідженнях творчості Мюллер інакше могли б розглядатися окремо: слово в роті й горлі; політичне слово, яке класифікує, нормалізує або приховує; голодне слово, яке годує фантазію, не годуючи тіло; і слово, яке не спрацьовує як прозорий засіб репрезентації, але діє в письмі.

Мову Мюллер широко досліджували, проте *Wort/Wörter/Worte* [«слово/слова»] рідко розглядали як наскрізний троп у прозі,

есеїстиці й поетологічній рефлексії. Простеження функціонування слова в цих текстах показує, як Мюллер зосереджує поетику мови під тиском у найменшій самостійній одиниці.

Слово як троп

Слово зазвичай трактують як лінгвістичний знак: одиницю, що позначає щось, входить у речення, належить до певної мови і є посередником між мовцем, слухачем і світом. У цьому звичному розумінні слово є відносно абстрактним компонентом мови. Мюллер розхитує це розуміння, знову й знову змушуючи слова поводитися як тілесні, матеріальні, політичні й поетичні агенти, що діють на мовців. Саме тому *Wort* [«слово»] можна досліджувати як троп, через який Мюллер мислить мову під тиском.

Термін «троп» корисний тут тому, що міркування Мюллер про *Wort* знову й знову виводять слово за межі його звичайного мовного статусу й переосмислюють його за допомогою конкретніших образів, пов'язаних із тілом, ротом, горлом, їжею, предметами, вагою, зброєю, отрутою, простором, мовчанням та суб'єктністю (агентивністю). Мюллер спонукає читача осмислювати слова через тілесні й матеріальні образи: вони лежать безпосередньо на речах, їх носять у пам'яті, вони переходять або не переходять через вуста, їх ковтають разом із пережованою їжею; вони падають, тверднуть, б'ють, підживлюють уяву або диктують перебіг письма.

Багато метафор слова Мюллер спираються на звичайну мову і повсякденне мислення. Ми говоримо про гострі слова, важкі слова, порожні слова, отруєні слова або слова, що ранять. Оригінальність Мюллер полягає в тому, як вона буквалізує, розгортає й очуднює такі знайомі асоціації. Вона переносить усталені уявлення про мову в конкретні ситуації, де вони стають по-новому тривожними. Слово може вдарити в обличчя або змусити одну людину вдарити іншу. У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] *Hungerwörter* [«голодні слова»] і *Esswörter* [«їстівні слова»] стають замінниками недоступної їжі, годуючи фантазію, але не насичуючи тіла. Відсутнє в румунській мові слово стає уявною лазівкою для порятунку людини, яка опинилася в небезпеці. Звична ідіома перетворюється на сцену тілесного, політичного або травматичного тиску.

Цей розділ використовує теорію концептуальної метафори як гнучкий інструмент літературної критики. Метафори Мюллер часто нестабільні, багатошарові й саморефлексивні. Слово може бути тілесним і політичним водночас, як слово *normal* [«нормальний»], яке організується “im Sinne der Macht” [«в інтересах влади»], а потім б’є в обличчя. Слово може бути поживним та ідеологічним одночасно, як у випадку з “angenehme Wörter” [«приємними словами»], які добирають як протиотруту, і “angenehmes Wort” [«приємним словом»] *WIEDERAUFBAU* [«відбудова»], яке знешкоджує моторошний образ примусової праці, перейменовуючи її. Слово може бути неспроможним і водночас діяти: слова падають, тверднуть або стають *undienlich* [«непридатними»], але в письмі вони диктують, відкривають і стабілізують досвід. Теорія концептуальної метафори допомагає показати, як Мюллер знову й знову осмислює мову за допомогою тілесних і матеріальних образів.

Слова як тілесні й матеріальні речі

Троп *Wort* [«слово»] у Мюллер починається з разючої відмови трактувати слова як нематеріальні знаки. У розглянутих тут фрагментах слова набувають просторового розташування, ваги, напряму, опору й здатності тілесно впливати на людину. Їх можна носити, блокувати, ковтати, розміщувати на речах, кроїти для мовлення, платити ними або приховувати в мовчанні. Ця матеріалізація закладає основу для пізніших політичних, травматичних і поетологічних функцій слова.

Ця логіка виявляється вже у збірці *Niederungen* [«Низовини»], де слова пов’язані з пам’яттю, тягарем і межами артикуляції. В одному з ранніх фрагментів нараторка каже: “Es liegt an mir, es zu behalten, es herumzutragen in einigen Wörtern, es liegt nicht an mir, davon zu reden oder darüber zu schweigen. Und ich hörte mit dem Denken auf” [«Моя справа — зберегти це, носити його із собою в кількох словах; не моя справа — говорити про це чи мовчати. І я перестала думати»] (с. 45). Фраза “herumzutragen in einigen Wörtern” [«носити із собою в кількох словах»] перетворює слова на носії: те, що має бути збережене, переноситься «в» словах. Але цей фрагмент не вкладається в жодну просту модель вираження. Мовиця каже, що не від неї залежить

“davon zu reden oder darüber zu schweigen” [«говорити про це чи мовчати про це»]. Слова тут становлять третю можливість між мовленням і мовчанням. Вони несуть щось, але не перетворюють його на ясне висловлювання. Вони зберігають і обтяжують водночас.

Пізніший фрагмент зі збірки *Niederungen* [«Низовини»] робить цей тілесний вимір буквальнішим: “Ich wollte etwas sagen, aber ich hatte den Mund so voller Zunge, dass ich kein einziges Wort hervorbrachte” [«Я хотіла щось сказати, але мій рот був такий повний язика, що я не могла вимовити жодного слова»] (с. 73). Речення подає безмовність не як абстрактний стан, а як тілесну перешкоду. Рот занадто повний язика, щоб із нього могло вийти бодай одне слово. Мюллер наділяє безмовність анатомією. Тілесна перешкода блокує слово. Рот, язик і слово стають частинами єдиного механізму мовлення, що дав збій. Слово має пройти крізь тіло, але може там застрягти.

Та сама тілесна логіка стає тривожнішою в *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* [«Сьогодні я воліла б себе не зустрічати»]: “Zerkautes Essen zog die Worte mit hinunter in den Hals” [«Пережована їжа тягнула слова за собою вниз у горло»] (с. 148). Дієслово “zog” [«тягнула»] задає рухові чіткий фізичний напрям. Слова стягуються в горло разом із їжею. Фрагмент так тісно поєднує мовлення й ковтання, що межа між ними розмивається. Слова опиняються в роті й горлі; їх можна проковтнути, поглинути або поховати в тілі. Отже, Мюллер пов’язує слова з тілесними процесами поїдання й ковтання, а також із невдалим мовленням.

Роман *Herztier* [«Серце-звір»] розгортає цей зв’язок між словом, ротом і горлом в образі істини, затриманої на порозі мовлення. Дитина продовжує говорити, але “[b]eim Reden bleibt etwas auf der Zunge liegen” [«коли дитина говорить, щось залишається лежати в неї на язиці»]. Дитина уявляє, що це “kann nur die Wahrheit sein, die sich auf die Zunge legt wie ein Kirschkern, der nicht in den Hals fallen will” [«це може бути лише істина, яка лягає на язик, як вишнева кісточка, що не хоче впасти в горло»]. Фрагмент завершується реченням: “Das Wort geht dem Kind nicht über die Lippen” [«Слово не проходить крізь вуста дитини»] (с. 15). Істина стає малим твердим предметом — вишневою кісточкою на язиці, яка не хоче впасти

в горло й перейти через вуста. Слово застрягає між поглинанням і вимовлянням. Воно тілесне, але його ще неможливо промовити. Те, що не може бути сказане, має форму й положення. Слово стає тілесним залишком істини.

Цей перехід від тілесності до просторового розташування стає явним в есеї Мюллер "In jeder Sprache sitzen andere Augen" [«У кожній мові сидять інші очі»]. Розмірковуючи про мову дитинства, Мюллер пише: "In der Dorfsprache — so schien es mir als Kind — lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten" [«У сільській говірці — так мені здавалося в дитинстві — в усіх людей довкола мене слова лежали просто на речах, які вони позначали»] (с. 7). Фрагмент подає дитячу модель референційної безпосередності: слова лежать просто на предметах, які вони називають. Називання уявляється не як довільне відношення між означником і означуваним, а як фізичний контакт. Слово лежить на речі. Образ натякає на замкнений сільський світ, у якому слово і предмет збігаються.

Проте формулювання Мюллер уже робить цю безпосередність хиткою: доросла оповідачка подає її лише як дитяче враження. Фрагмент показує, як слова можуть здаватися матеріальними й прикріпленими до речей, водночас натякаючи, що таке прикріплення згодом може послабитися. З появою іншої мови, іншого політичного порядку чи травматичного досвіду слова вже не просто лежать на речах. Вони рухаються, зазнають невдачі, падають, тверднуть або заражаються.

Мюллер ще більше ускладнює цю модель, коли описує слова як інструменти, сформовані для вжитку: "Wörter sind zugeschnitten auf Reden, vielleicht sogar präzise zugeschnitten. Sie sind auch nur fürs Reden da, meinetwegen auch fürs Schreiben. Aber die Schraubenzieheräste der Aprikosenbäume und den Hirnhut verstehen auch sie nicht. Sie sind nicht in der Lage, das zu vertreten, was in der Stirn geschieht" [«Слова скроєні для говоріння, можливо, навіть скроєні точно. Вони й існують тільки для говоріння, хай навіть і для письма. Але гілок-викруток абрикосових дерев і лобового капелюха вони теж не розуміють. Вони не здатні передати те, що відбувається за чолом»] (с. 20). Фраза "zugeschnitten auf Reden" [«скроєні для говоріння»] перетворює слова

на щось викроєне або припасоване для вжитку. Вони припасовані до мовлення, можливо, навіть точно. Але саме точність цього припасування й виявляє їхню обмеженість. Слова створені для говоріння і, можливо, для письма, але вони не можуть представляти "was in der Stirn geschieht" [«те, що відбувається в чолі»]. Отже, Мюллер відмовляється і від містичного благоговіння перед мовою, і від простого мовного скепсису. Слова — інструменти, припасовані до мовлення, але їхні можливості обмежені. Вони можуть слугувати мовленню, не маючи змоги передати все, що відбувається у свідомості.

Ця напруга між матеріальною корисністю і недостатністю знову з'являється в розповіді Мюллер про вивчення румунської. "Das Rumänische verhielt sich zu mir wie mein Taschengeld" [«Румунська мова була для мене наче кишенькові гроші»], — пише вона. "Was ich sagen wollte, mußte bezahlt werden mit entsprechenden Worten, und viele kannte ich nicht, und die wenigen, die ich kannte, fielen mir nicht rechtzeitig ein" [«За те, що я хотіла сказати, треба було платити відповідними словами, а багатьох слів я не знала, і ті кілька, які знала, не спадали мені на думку вчасно»] (с. 26). Тут слова стають обмеженою валютою. Щоб сказати щось, потрібно заплатити правильними словами. Метафора конкретна й соціальна: засвоєння мови постає як економіка дефіциту, бажання й відкладеного доступу. Мовиця може знати, чого хоче, але не завжди має мовні засоби, щоби це висловити. Слова є необхідними одиницями обміну, але доступ до них нерівний. Це важливо для Мюллер, бо двомовне сприйняття часто виявляє, що слова можуть відкривати доступ до вже наявного світу або, навпаки, закривати його.

Матеріалізація слова у Мюллер нестабільна й тривожна: слова стають крихкими речами, недостатніми інструментами й тілесними предметами, які можна проковтнути, заблокувати або втратити. Їхня конкретність не гарантує адекватності.

Слова як сила, травма і політичні інструменти

Матеріалізуючи слово, відводячи йому місце в тілі та наділяючи його вагою і фактурою, Мюллер водночас показує, що ця матеріальність надає йому політичної сили. У письмі Мюллер політична лексика активно формує соціальну реальність. Такі слова,

як *Ausländer* [«іноземець»], *normal* [«нормальний»], *Bürgerkrieg* [«громадянська війна»], *Sozialismus* [«соціалізм»], *LAGER* [«ТАБІР»] і *WIEDERAUFBAU* [«ВІДБУДОВА»], впливають на тіла, формують соціальні категорії та визначають історичне сприйняття. Вони організовують соціальну реальність, приховують і нормалізують насильство, поширюють ідеологічні категорії, а іноді й безпосередньо чинять насильство.

Аналіз слова *Ausländer* [«іноземець»] у збірці *Hunger und Seide* [«Голод і шовк»] дає один із найвиразніших прикладів того, як одне слово стає соціальним інструментом. Мюллер пише: "Ausländer, dieses Wort ist unverblümt. Es ist so neutral und gleichzeitig so tendenziös wie der Tonfall jeder Stimme, die es ausspricht. Von einem Mund zum anderen kann es von einer in die andere Bedeutung springen. Von einer Absicht in die andere. Doch selbst in seiner Neutralität steht es über all jenen, die so genannt werden" ["'Іноземець" — слово без прикрас. Воно таке нейтральне і водночас таке тенденційне, як інтонація будь-якого голосу, який його вимовляє. Від одних вуст до інших воно може перескакувати з одного значення в інше. З одного наміру в інший. Але навіть у своїй нейтральності воно стоїть над усіма тими, кого так називають»] (Müller, "Und noch erschrickt unser Herz", с. 19). Небезпека цього слова частково полягає в його позірній нейтральності. Воно здається просто описовим, але Мюллер показує, наскільки мінливим є закладений у ньому намір: воно може перестрибувати "von einem Mund zum anderen" [«від одного рота до іншого»], від одного значення до іншого, від одного наміру до іншого. Слово стоїть над тими, кого воно називає. Воно вибудовує соціальну ієрархію ще до того, як пролунає відкрита образа.

Саме тому Мюллер далі описує слово *Ausländer* [«іноземець»] як "[e]in Sammelwort für einzelne, die von anderswoher in dieses Land gekommen sind" [«збірне слово для окремих людей, які прибули до цієї країни з інших місць»] (Müller, "Und noch erschrickt unser Herz", с. 19). *Sammelwort* [«збірне слово»] зводить окремі людські біографії до категорії, нав'язаної ззовні. Воно зводить історії загрози, бідності, втрати й переміщення до слова, яке можуть вимовляти інші. Політична шкода виникає саме з позірньої нейтральності слова, яка закріплює соціальну ієрархію. Воно стає інструментом соціального

позиціонування, бо значення слова залежить від того, хто і з яким наміром його вимовляє, тоді як людина, названа цим словом, опиняється під владою нав'язаної категорії. Отже, Мюллер переносить увагу від лексичного змісту слова до зв'язку, який воно встановлює між людьми. Слово може бути політичним, бо воно впорядковує позиції мовця, слухача і названого суб'єкта.

Ще виразніше примусовий характер цієї динаміки виявляється в слові *normal* [«нормальний»]. У збірці *Hunger und Seide* [«Голод і шовк»] вона пише: "Zunächst ist das Wort 'normal' in der Diktatur politisch unauffällig. <...> Doch das Wort bleibt bei den vorgeschobenen Tugenden nicht stehen. Das Wort organisiert sich im Sinne der Macht" [«Спершу слово "нормальний" у диктатурі політично непомітне. <...> Але слово не зупиняється на позірних чеснотах. Слово організується в інтересах влади»] (Müller, "Das Ticken der Norm", с. 91).

Начебто звичайне слово стає політично активним, бо прикривається загальновизнаними чеснотами: порядком, дисципліною, старанністю. Сила слова полягає в його непримітності. Воно ховається за вже загальноприйнятими нормами. Але формулювання Мюллер "organisiert sich im Sinne der Macht" [«організується в інтересах влади»] надає слову агентивності. Слово *normal* [«нормальний»] підпорядковується інтересам влади. Воно стає механізмом, через який суспільні очікування проникають у свідомість і тіло окремої людини.

Наступне формулювання переводить цей механізм у тілесне насильство: "Das Wort 'Normal' nicht mehr zu begleiten ist keine Folge anderer Gedanken, sondern ein Gedanke für sich: so wie der Schmerz, der aufkommt, in einem Moment, wo dieses Wort einem ins eigene Gesicht schlägt. Oder der Schmerz in einem Moment, wo dieses Wort einen zwingt, anderen ins Gesicht zu schlagen" [«Перестати йти за словом "нормальний" — це не наслідок інших думок, а окрема думка: як біль, що виникає в мить, коли це слово б'є тебе в обличчя. Або біль у мить, коли це слово змушує тебе бити інших по обличчю»] (Müller, "Das Ticken der Norm", с. 91). Політичне слово тепер б'є в обличчя. Воно також може змусити одну людину вдарити іншу. Мюллер буквалізує насильство, приховане в нормативності: слово дисциплінує тіла, вписуючи їх у соціальний порядок. Воно ранить того, хто більше не може його супроводжувати, і перетворює того,

хто йому кориться, на агента насильства проти інших. У цьому сенсі *normal* [«нормальний»] стає інструментом диктатури на рівні звичайної мови. Воно перетворює політичне панування на повсякденне судження й тілесний біль.

Політичні слова можуть діяти через мовчання. Мюллерове осмислення слова *Bürgerkrieg* [«громадянська війна»] показує, як воно може приховувати насильство, замовчуючи те, без чого неможливо адекватно сприйняти історичну ситуацію. Щодо війни в Боснії вона пише: "Von der großserbischen Landkarte, von der modernen Staatsarmee der Serben und den leeren Händen der Moslems schweigt das Wort 'Bürgerkrieg'. Schweigt auch von der Eroberung als Staatserhaltungsidee" [«Про великосербську карту, про сучасну державну армію сербів і порожні руки мусульман слово "громадянська війна" мовчить. Мовчить також про завоювання як ідею збереження держави»] (Müller, "Auf die Gedanken fällt Erde", с. 169). Повторене "schweigt" [«мовчить»] є вирішальним. *Bürgerkrieg* [«громадянська війна»] мовчить. Воно прикриває асиметрію, завоювання, державну владу й ідеологічну тяглість. У цьому випадку політична небезпека слова полягає у фальшивій еквівалентності, яку воно створює, приховуючи істотні історичні обставини.

Мюллер зауважує, що слово *Sozialismus* [«соціалізм»] функціонує інакше — через повторення й ідеологічне зловживання ним: "Die Diktatur hat täglich das Wort Sozialismus landauf und landab gewälzt, sie hat Menschen ausgelöscht und den Mord damit begründet, daß diese Menschen antisozialistisch sind" [«Диктатура щодня перекочувала слово "соціалізм" уздовж і впоперек країни, вона знищувала людей і обґрунтовувала вбивство тим, що ці люди антисоціалістичні»] (Müller, "Zehn Finger werden keine Utopie", с. 51). Дієслово "gewälzt" [«перекочувала»] перетворює ідеологічне повторення на фізичну дію: диктатура перекочує слово всією країною, аж доки воно стає частиною машинерії, за допомогою якої виправдовують убивство. Слово змушують працювати на диктатуру. Воно забезпечує вбивству виправдання і вписує його в адміністративну та ідеологічну систему. Тих, кого мають усунути, можна назвати "antisozialistisch" [«антисоціалістичними»], і тоді вбивство можна подати як захист уявного порядку, який уособлює це слово.

Atemschaukel [«Гойдалка дихання»] переносить увагу з публічної політичної лексики на травматичну силу окремих слів у табірному досвіді та пам'яті про нього. На початку роману наратор каже: "Mich trafen die Wörter Aquarell und Fleisch. Für das Wort LAGER war mein Hirn taub" [«Мене вразили слова "акварель" і "м'ясо". До слова "ТАБІР" мій мозок був глухий»] (с. 12). Речення тримається на разючій асиметрії. Слова *Aquarell* [«акварель»] і *Fleisch* [«м'ясо»] вражають його; *LAGER* [«ТАБІР»], яке, здавалося б, є найбільш історично навантаженим словом, викликає оніміння. Дію слова не можна передбачити лише на підставі його загальновідомого значення. Позірно естетичне слово, як-от *Aquarell* [«акварель»], і тілесне слово, як-от *Fleisch* [«м'ясо»], можуть вразити гостріше, ніж слово, яке називає сам табір. Травма надає словам непередбачуваної сили. Одні слова вражають; інші роблять мозок глухим. Евфемізм *WIEDERAUFBAU* [«ВІДБУДОВА»], розглянутий у наступному підрозділі, продовжує цю політичну логіку, надаючи примусовій праці конструктивного й безпечного звучання.

У всіх цих прикладах троп *Wort* у Мюллер набуває етичного й політичного виміру, бо слова організовують соціальне сприйняття. *Ausländer* [«іноземець»], *normal* [«нормальний»], *Bürgerkrieg* [«громадянська війна»], *Sozialismus* [«соціалізм»], *Aquarell* [«акварель»], *Fleisch* [«м'ясо»] і *LAGER* [«ТАБІР»] демонструють: слова визначають, що стає доступним сприйняттю, кого можна звинуватити і яке насильство можна виправдати або заперечити. Коли слово матеріалізується й оживає в письмі Мюллер, воно входить у поле влади. Проза Мюллер чинить опір таким політичним словам, привертаючи до них увагу читача і роблячи відчутною їхню приховану силу.

Слова як голод, отрута і виживання

У романі *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] Мюллер показує, як під тиском голоду слова доходять до межі своїх можливостей. Голод змінює те, що слова здатні або не здатні робити. У таборі слова виявляються неспроможними передати тілесне страждання і стають чуттєвими замінниками, джерелами уявної поживи, ментальними мапами, тимчасовим прихистком і протиотрутою. Голод оприявнює неадекватність слів, водночас посилюючи їхню чуттєву й психологічну силу.

Граничним випадком є суворе речення: “Es gibt keine passenden Wörter fürs Hungerleiden” [«Немає відповідних слів для страждання від голоду»] (с. 25). Тілесний досвід голодування не вміщується в наявні словесні форми. Це речення розвиває попереднє твердження, що слова можуть бути “zugeschnitten auf Reden” [«скроєні для говоріння»], але не здатні представляти те, що відбувається в розумі чи тілі.

Оповідач реагує на неспроможність мови нагромадженням слів і пов’язаних із ними асоціацій. Там, де мова найбільш неадекватна, слова стають найбільш навантаженими. Назва *MELDEKRAUT* демонструє, наскільки важливим у табірному житті може бути внутрішнє звучання слова: “Der Name MELDEKRAUT ist ein starkes Stück und besagt überhaupt nichts. MELDE war für uns ein Wort ohne Beiklang, ein Wort, das uns in Ruhe ließ. Es hieß ja nicht MELDE DICH, es war kein Appellkraut, sondern ein Wegrandwort. Auf jeden Fall war es ein Nachabendappellwort — ein Nachappellkraut, keinesfalls ein Appellkraut” [«Назва MELDEKRAUT — дивна штука й узагалі нічого не означає. MELDE для нас було словом, позбавленим будь-яких призвуків, словом, яке давало нам спокій. Воно ж не означало MELDE DICH [“зголосися”]; це була не трава переклички, а придорожнє слово. У будь-якому разі це було слово після вечірньої перекличкі — післяпереклична трава, аж ніяк не трава переклички»] (с. 26).

Фрагмент перетворює назву рослини на перевірку її звучання та асоціацій. Відсутність загрозливого *Beiklang* [«призвуку»] має значення. *MELDE* могло б асоціюватися з наказом, звітуванням, перекличкою і дисципліною; натомість воно залишається “ein Wort ohne Beiklang” [«словом без призвуку»], словом, яке дає в’язням спокій.

Цінність *MELDEKRAUT* полягає в його відмові стати наказом. У складах слова вишукують загрозу — наказу, переклички, виклику, — але воно залишається *Wegrandwort* [«придорожнім словом»] і *Nachappellkraut* [«післяперекличною травою»]. Виживання тут залежить не лише від лексичного значення, а й від звучання, асоціації та відсутності наказу.

Інша форма виживання з’являється в реченні: “In drei Tagen war Weihnachten — ein Wort, das grüne Tannen in die Zimmer stellt” [«За три дні мало настати Різдво — слово, яке ставить зелені ялинки в кімнати»]

(с. 136). Слово *Weihnachten* [«Різдво»] викликає образ. Воно ставить зелені ялинки в кімнати. Дієслово "stellt" [«ставить»] надає слову активної просторової сили. Воно відтворює в табірній уяві відсутній світ: колір, внутрішній простір, домашній затишок, пору року, ритуал. Слово не усуває голоду й полону, а створює візуальне й емоційне середовище. У світі, позбавленому звичайного прихистку й харчування, слово облаштовує уявний простір. Воно створює в уяві образ, у якому можна оселитися.

Найповніше ця логіка розгортається у фрагментах про *Hungerwörter* [«голодні слова»] і *Esswörter* [«їстівні слова»]. Мюллер починає з *KAPUSTA*: "KAPUSTA ist Kraut auf russisch <...>. Aber das zerlegte Wort KAPUSTA taugt nicht zum Hungerwort. Hungerwörter sind eine Landkarte, statt Ländernamen sagt man sich die Namen vom Essen in den Kopf" [«KAPUSTA — це капуста російською <...>. Але розібране на частини слово KAPUSTA не годиться на голодне слово. Голодні слова — це мапа: замість назв країн повторюєш подумки назви страв»] (с. 157). Не кожне слово, пов'язане з їжею, може стати голодним словом. Розібране на частини слово KAPUSTA не спрацьовує, бо розкладання слова на частини не викликає уявного образу їжі. Справжнє *Hungerwort* [«голодне слово»] функціонує як мапа, на якій назви їжі замінюють назви країн. Голод реорганізує ментальну географію. Людина мандрує не від країни до країни, а від однієї уявної страви до іншої.

Мюллер посилює метафору, перетворюючи голодні слова на їстівні слова: "Jedes Hungerwort ist ein Esswort, man hat das Bild des Essens vor Augen und den Geschmack am Gaumen. Hungerwörter oder Esswörter füttern die Phantasie. Sie essen sich selbst, und es schmeckt ihnen. Man wird nicht satt, ist aber wenigstens beim Essen dabei. Jeder chronisch Hungrige hat seine eigenen Präferenzen, seltene, häufige und ständige Esswörter. Jedem schmeckt ein anderes Wort am besten. So wie Kapusta taugte auch das Meldekraut nicht als Esswort, weil es wirklich gegessen wurde. Werden musste" [«Кожне голодне слово є їстівним словом: перед очима маєш образ їжі, а на піднебінні — смак. Голодні слова або їстівні слова годують фантазію. Вони їдять самі себе, і їм це смакує. Ситим не стаєш, але принаймні присутній при їжі. Кожен, хто постійно голодує, має власні вподобання: рідкісні, часті

й постійні їстівні слова. Кожному найкраще смакує інше слово. Так само як Kapusta, Meldekraut теж не годилося на їстівне слово, бо його справді їли. Мусили їсти»] (с. 157). Слово має образ і смак: "das Bild des Essens vor Augen" [«образ їжі перед очима»] і "den Geschmack am Gaumen" [«смак на піднебінні»]. Воно годує фантазію і навіть «їсть саме себе» — "Sie essen sich selbst" [«їдять самі себе»], ніби слово, їжа й апетит замкнулися в одному колі.

Фрагмент не романтизує цього уявного заміщення їжі словами: "Man wird nicht satt" [«Ситим не стаєш»] позначає жорстку межу. *Esswort* [«їстівне слово»] дає лише мінімальну можливість — бути "beim Essen dabei" [«присутнім при їжі»]. Слова стають їстівними лише у фантазії, що ще виразніше оприявнює тілесне виснаження. Це уявне живлення має соціальний вимір, але не долає самотності: "Es gibt stumme und laute Hungerwörter, so wie es am Hunger selbst das Heimliche und das Öffentliche gibt. Hungerwörter, also Esswörter, beherrschen die Gespräche, und man bleibt doch allein. Jeder isst seine Wörter selbst. Die anderen, die mitessen, tun es auch für sich selbst" [«Є німі й голосні голодні слова, так само як у самому голоді є потаємне і публічне. Голодні слова, тобто їстівні слова, панують у розмовах, і все ж людина залишається сама. Кожен сам їсть свої слова. Інші, які їдять разом, теж роблять це кожен для себе»] (с. 158).

Голодні слова панують у розмовах, залишаючи кожного мовця на самоті. Кожен їсть свої слова сам; навіть коли інші "mitessen" [«їдять разом»], вони роблять це для себе. Слова циркулюють між людьми, але їхня компенсаторна функція залишається приватною. Мовлення створює паралельні акти уявного споживання.

Мюллер пов'язує слова з отрутою й евфемізмом: "Man musste im Schrott Namen suchen und im Kopf angenehme Wörter finden gegen das Gift <...>. Auch für die Zwangsarbeit hatten die Russen und die Rumänen schon zu Hause auf der Liste ein angenehmes Wort gefunden: WIEDERAUFBAU. Dieses Wort war entgiftet. Wenn schon AUFBAU, dann hätte es ZWANGSAUFBAU heißen müssen" [«У брухті треба було шукати назви, а в голові знаходити приємні слова проти отрути <...>. І для примусової праці росіяни й румуни ще вдома, у списку, знайшли приємне слово: ВІДБУДОВА. Це слово було знешкоджене. Якщо вже ВІДБУДОВА, тоді це мало б називатися ПРИМУСОВА ВІДБУДОВА»] (с. 183).

На одному рівні “angenehme Wörter” [«приємні слова»] є ментальною протиотрутою. Щоб протистояти токсичним речовинам, в’язень шукає в голові назви й приємні слова. На іншому рівні той самий механізм використовує влада. *WIEDERAUFBAU* [«ВІДБУДОВА»] є “angenehmes Wort” [«приємним словом»]. Як політичний евфемізм, воно знешкоджує сам образ примусової праці. Пропонуючи слово ZWANGSAUFBAU [«ПРИМУСОВА ВІДБУДОВА»], Мюллер наполягає, що назва має виражати прихований евфемізмом примус. Етична вимога полягає в тому, щоб словесна форма точніше й чесніше відповідала реальності.

У романі Atemschaukel [«Гойдалка дихання»] голод робить слова неадекватними тілесному стражданню й водночас незамінними для уяви та виживання. Влада ж використовує слова для творення евфемізмів, що приховують примус. За умов голодування *Wort* [«слово»] стає крихким засобом виживання: недостатнім для тіла, необхідним для уяви і небезпечним, коли влада використовує приємні слова, щоб перейменувати примус.

Слова як невдача, мовчання і поетичне відкриття

Матеріалізація слова у Мюллер виявляє межі мови. Саме ця неспроможність мови стає передумовою письма. Слова не спрацьовують як прозорий засіб репрезентації, але в письмі стають агентами: вони диктують, відкривають, дивують, викривляють і стабілізують те, що не вдалося безпосередньо осягнути під час переживання.

Ця проблема постає вже в роздумах Мюллер про внутрішній досвід. В “In jeder Sprache sitzen andere Augen” [«У кожній мові сидять інші очі»] вона пише: “Die inneren Bereiche decken sich nicht mit der Sprache, sie zerren einen dorthin, wo sich Wörter nicht aufhalten können” [«Внутрішні сфери не збігаються з мовою, вони тягнуть людину туди, де слова не можуть перебувати»] (с. 14). Це речення дозволяє уявити внутрішні сфери як простори, що тягнуть людину за межі мови — туди, де слова не можуть затримуватися, “wo sich Wörter nicht aufhalten können” [«де слова не можуть перебувати»]. Слова не можуть залишатися там. Дієслово “aufhalten” [«перебувати/затримуватися»] важливе, бо воно наділяє слова здатністю

перебувати в певному місці, а потім показує, що вони не можуть там залишатися. Внутрішній досвід стає простором, до якого слова не мають доступу.

У тому самому есеї ця невдача стає екзистенційною: “Was kann das Reden? Wenn der Großteil am Leben nicht mehr stimmt, stürzen auch die Wörter ab. Ich hab die Wörter abstürzen sehen, die ich hatte. Und war mir sicher, daß mit ihnen auch die abstürzen würden, die ich nicht hatte, wenn ich sie hätte. Die nicht vorhandenen wären wie die vorhandenen geworden, die abstürzten” [«Що може говоріння? Коли в житті майже все вже не так, падають і слова. Я бачила, як падали слова, які я мала. І була певна, що разом із ними падали б і ті, яких я не мала, якби я їх мала. Слова, яких не було, стали б такими самими, як наявні слова, що падали»] (с. 15). Слова, які має мовиця, падають, і навіть слова, яких вона не має, впали б, якби вона їх мала. Ця неспроможність має структурний характер: коли саме життя більше не тримається купи, слова падають разом із ним.

Споріднене формулювання з’являється в есеї “Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich” [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»]: “So ein Gewicht geben die Wörter gar nicht her, weil sie nicht stehenbleiben. Gleich nach dem Sprechen, kaum zu Ende gesagt, sind sie schon stumm” [«Слова взагалі не мають такої ваги, бо не затримуються. Їх ледве встигаєш договорити, а вони вже німі»] (с. 74). Словам бракує потрібної ваги, бо вони не стоять на місці. Мовлення ледве завершилося, а слова вже стали німими. Слова не затримуються достатньо довго, щоб нести досвід.

Однак відсутність слова може забезпечити захист. В есеї “Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich” [«Якщо ми мовчимо, ми стаємо незручними — якщо ми говоримо, ми стаємо смішними»] Мюллер згадує загрозливу постать “Wassertrinker” [«водопія»] і пише: “Nach der Drohung des Wassertrinkers wurde dieser Satz für mich ein Trost: Wenn es im Rumänischen das Wort Wasserleiche gar nicht gibt, dachte ich mir, kann der Geheimdienst mich gar nicht ertränken. Ich kann doch nicht etwas werden, wofür es in seiner Sprache kein Wort gibt” [«Після погрози водопія це речення стало для мене втіхою: якщо в румунській мові взагалі

немає слова Wasserleiche [“утопленик”], думала я, то таємна служба не може мене втопити. Я ж не можу стати чимось, для чого в її мові немає слова»] (с. 100). Ця логіка ірраціональна і ясна водночас. Відсутнє слово в румунській мові стає уявним захистом від убивства. Якщо в мові влади, що їй загрожує, немає слова *Wasserleiche* [«утопленик»], тоді, можливо, вона не може перетворитися на те, що це слово мало б називати. Відсутнє слово стає уявним прихистком від держави, яка називає, погрожує й убиває.

Atemschaukel [«Гойдалка дихання»] ще більше загострює проблему неспроможності слів, розглядаючи її в контексті життя після травми. Оповідач говорить: “Es gibt Wörter, die mich zum Ziel haben, als wären sie nur für den Rückfall ins Lager gemacht <...>. Dieses Wort bleibt undienlich <...>. Auch das Wort ERINNERUNG. Auch das Wort BESCHÄDIGUNG <...>. Auch das Wort ERFAHRUNG. <...> Sie aber sind nach jeder Begegnung mit mir noch härter als vorher” [«Є слова, для яких я — мішень, ніби вони створені тільки для повернення в табір <...>. Це слово залишається непридатним <...>. Так само слово ERINNERUNG [“СПОГАД”]. Так само слово BESCHÄDIGUNG [“УШКОДЖЕННЯ”] <...>. Так само слово ERFAHRUNG [“ДОСВІД”]. <...> Але після кожної зустрічі зі мною вони ще твердіші, ніж раніше»] (с. 232).

Абстрактна лексика, за допомогою якої намагаються говорити про травму, — *RÜCKFALL* [«ПОВЕРНЕННЯ»], *ERINNERUNG* [«СПОГАД»], *BESCHÄDIGUNG* [«УШКОДЖЕННЯ»], *ERFAHRUNG* [«ДОСВІД»] — не допомагає. Ці слова є *undienlich* [«непридатними»], неспроможними передати досвід, який вони, здається, покликані описувати. Гірше того, після кожної зустрічі з оповідачем вони стають ще твердішими. Травма не робить слова м’якшими й адекватнішими; вона лише ще більше підкреслює їхню непридатність. Це наявні, але непридатні до вжитку слова: абстрактні терміни, які називають травму, але не дають змоги її осягнути.

На початку роману *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] критика словесної прозорості ще більше загострюється у словах оповідача: “Ich trage stilles Gepäck. Ich habe mich so tief und so lang ins Schweigen gepackt, ich kann mich in Worten nie auspacken. Ich packe mich nur anders ein, wenn ich rede” [«Я ношу мовчазний багаж. Я так глибоко і так надовго запакував себе в мовчання, що ніколи не можу

розпакувати себе словами. Коли я говорю, я лише інакше себе запаковую»] (с. 9). Метафора пакування й розпаковування відкидає думку, що мовлення просто розкриває внутрішню істину. Внутрішнє «я» було запаковане в мовчання; слова не можуть його розпакувати. Мовлення лише інакше перепаковує це «я».

Невдача мовлення стає початком письма. В *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* [«Усе той самий сніг і все той самий дядько»] Мюллер пише: "Ich habe in der Diktatur viel geredet <...>. Ich reagierte auf die Todesangst mit Lebenshunger. Der war ein Worthunger. Nur der Wortwirbel konnte meinen Zustand fassen. Er buchstabierte, was sich mit dem Mund nicht sagen ließ. <...> Parallel zur Wirklichkeit trat die Pantomime der Wörter in Aktion" [«За диктатури я багато говорила <...>. На смертельний страх я реагувала голодом до життя. Це був голод до слів. Тільки слововир міг охопити мій стан. Він складав по літерах те, чого не можна було вимовити вголос. <...> Паралельно з дійсністю в дію вступила пантоміма слів»] (Müller, "Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis", с. 18).

Мовлення за диктатури має наслідки й межі; не можна вимовити вголос того, що має бути осягнуте. Письмо починається з цієї невдачі. *Worthunger* [«голод до слів»], *Wortwirbel* [«слововир»] і "Pantomime der Wörter" [«пантоміма слів»] функціонують як способи виживання і пізнання.

Фраза "Nur der Wortwirbel konnte meinen Zustand fassen" [«Тільки слововир міг схопити мій стан»] показує, що слова набувають сили через рух. "Pantomime der Wörter" [«пантоміма слів»] діє паралельно до реальності, змінюючи пропорції пережитого й надаючи йому нової форми.

Ця поетологічна агентивність загострюється в іншому фрагменті з того самого есею: "Nur die Wörter entdecken es, weil sie es vorher nicht wußten. Wo sie das Gelebte überraschen, spiegeln sie es am besten. Sie werden so zwingend, daß sich das Gelebte an sie klammern muß, damit es nicht zerfällt" [«Тільки слова відкривають це, бо раніше вони цього не знали. Там, де вони застають пережите зненацька, вони найкраще його віддзеркалюють. Вони стають настільки переконливими, що пережите мусить учепитися за них, аби не розпастися»] (Müller, "Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis", с. 20).

Слова тут відкривають щось, чого раніше самі не знали. Дієслово “entdecken” [«відкривати»] надає словам епістемічної агентивності, тоді як “überraschen” [«заставати зненацька/дивувати»] демонструє, що слова найточніше віддзеркалюють пережите саме тоді, коли застають його зненацька. Найразючіше те, що пережитий досвід мусить учепитися за слова, щоби не розпастися. Взаємодія між життям і мовою розгортається у зворотному напрямку. Не слова пасивно чіпляються за досвід, а досвід чіпляється за слова.

Мюллер найгостріше формулює цю суб’єктність (агентивність) у своїх роздумах про вигадані слова й метафору: “Die Wörter diktieren, was zu geschehen hat <...>. Die erfundenen Wörter holen Luft <...>. Sie schnappen sich das, was sie brauchen. Und was sie nicht zulassen, das lehnen sie ab. Nichts ist ihnen egal. Wörter sind hellhörig, durch ihr Gespür sind sie klug” [«Слова диктують, що має статися <...>. Вигадані слова набирають повітря <...>. Вони хапають те, що їм потрібно. А те, чого не допускають, вони відкидають. Їм ніщо не байдуже. Слова мають тонкий слух; завдяки своєму чуттю вони — розумні»] (Müller, “Gelber Mais und keine Zeit”, c. 136). Тут слова постають суб’єктами (агентами) композиції: вони диктують, дихають, хапають, відкидають, слухають і відчувають. Завдяки цій вибірковій силі письмо зберігає зв’язок із реальністю, водночас звільняючись від її диктату.

Слова набувають поетичної сили в письмі Мюллер саме завдяки своїй нестабільності. Вони виявляються неспроможними до прямого висловлення, падають під тиском ушкодженого життя і тверднуть у зіткненні з травмою; проте в письмі вони диктують і відкривають.

Висновки

Троп *Wort* [«слово»] з особливою виразністю висвітлює поетику мови у текстах Мюллер, оскільки зосереджує образи тіла, влади, голоду, травми й письма в найменшій самостійній одиниці мови. Для Мюллер слово є одиницею під тиском: тілесною, матеріальною, нестабільною, небезпечною, недостатньою і необхідною.

У проаналізованих тут текстах слова стають носіями, перешкодами, речами, які можна проковтнути, соціальними мітками, зброєю, замінниками їжі, евфемізмами, втіленнями мовчання й поетичними суб’єктами. Вони можуть входити в рот і горло, бити в обличчя,

робити мозок глухим, годувати фантазію, не годуючи тіло, або після травми перетворюватися на тверді й непридатні абстрактні терміни. Ці трансформації показують, як Мюллер знову й знову досліджує, що відбувається зі словами, коли диктатура, примус, голод і пам'ять порушують звичні зв'язки між мовою та досвідом.

Слово не може правити за прозорий засіб репрезентації, але набуває сили як поетичний матеріал. Воно виявляє різні форми тиску, які унеможливлюють відповідність між словом і річчю, тілом і мовою, історією і пам'яттю. Поетика Мюллер поєднує критичне ставлення до можливостей мови з усвідомленням необхідності слова для літератури. Мюллер не довіряє словам як прозорим носіям істини, але водночас не може без них обійтися. Зрештою, *слово* у текстах Мюллер стає точкою перетину травми, примусу, виживання і творчості.

ВИСНОВКИ

Значення мови

В аналітичній філософії виходять із того, що будь-який зміст можна висловити мовою. Джон Серл називає це положення «принципом виражальності, згідно з яким усе, що можна мати на увазі, можна й висловити» (Searle, с. ix). Крім того, у *Tractatus Logico-Philosophicus* Вітгенштайн припускає: "[d]ie Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt" [«межі моєї мови означають межі мого світу»] (Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, с. 144). Натомість Мюллер показує, що мова не є єдиним засобом творення значення: вона зауважує, що думка може бути невербальною, і не обмежує свою творчість мовою, адже працює з образами у своїх колажах. Мюллер не довіряє мові: "Ich traue der Sprache nicht" [«Я не довіряю мові»] (Müller, "Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel", с. 99). Її колажі також підтверджують це розширене розуміння мови, адже візуальні образи дають їй змогу передати те, чого не можна висловити безпосередньо, зокрема мовчання, страх і досвід пригноблення (Shenishen, с. 202–219). Вона говорить про залежність мови від суб'єктивного досвіду: "Wenn der Großteil am Leben nicht mehr stimmt, stürzen auch die Wörter ab" [«Коли в житті вже нічого не складається, слова також зриваються вниз»] (Müller, "In jeder Sprache sitzen andere Augen", с. 15). Вона також ставить під сумнів

здатність мови виражати думку: “Welche Wörter sind es, und wie schnell müßten sie parat stehen und sich abwechseln mit anderen, um die Gedanken einzuholen. Und was heißt Einholen. Das Denken spricht doch mit sich selber völlig anders, als Worte mit ihm sprechen” [«Які це слова і як швидко вони мали б з’являтися й поступатися місцем іншим, щоб наздогнати думки? І що взагалі означає “наздогнати”? Адже мислення розмовляє саме із собою зовсім інакше, ніж слова промовляють до нього»] (Müller, “In jeder Sprache sitzen andere Augen”, с. 15). Нарешті, Мюллер підкреслює схильність мови спотворювати значення: “die Pantomime der Wörter <...> respektiert keine realen Dimensionen, schrumpft die Hauptsachen und dehnt die Nebensachen” [«пантоміма слів <...> не зважає на реальні пропорції, применшує головне й перебільшує другорядне»] (Müller, “Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis”, с. 18). Отже, Мюллер належить до тих митців, які стикаються з межами мови й визнають, що вона є недосконалим, однак привілейованим засобом вираження. Таке розуміння поділяють також когнітивна лінгвістика й психологія, які наголошують на невербальній природі значної частини мислення та принциповій обмеженості його мовного вираження (Wilson & Golonka, “Embodied Cognition Is Not What You Think It Is”, с. 11). Отже, обмеження мови визнаються і в мистецтві, і в науці. Мова не здатна повною мірою передати певні види досвіду, які осмислює сучасне мистецтво, або адекватно висловити абстрактні ідеї, з якими працює сучасна наука. Вона не є бездоганним засобом передавання думок і почуттів. Саме тому поетологічні висловлювання Мюллер, зокрема Нобелівська промова, важливі як есеїстична рефлексія про можливості й обмеження мови, її етичну силу та її зв’язок із опором (Szczepaniak, с. 344–363).

Принципи роботи технологій штучного інтелекту можуть бути незрозумілими навіть для експертів. В есеї “Is Artificial Intelligence Permanently Inscrutable?” [«Чи назавжди штучний інтелект залишиться незбагненним?»] Аарон Борнстайн розглядає цю проблему на прикладі штучних нейронних мереж — одного з типів обчислювальних моделей: «Ніхто достеменно не знає, як вони працюють. А це означає, що ніхто не може передбачити, коли саме вони дадуть збій» (Bornstein, с. 69). Це може зашкодити людям, якщо,

наприклад, лікарі покладатимуться на цю технологію, прогнозуючи розвиток ускладнень у пацієнтів (Bornstein, с. 69–70). Борнстайн зазначає, що організації іноді обирають менш ефективні, але прозоріші інструменти для аналізу даних і що «навіть уряди починають виявляти занепокоєння щодо дедалі більшого впливу незбагненних нейромережевих оракулів» (Bornstein, с. 70). Він припускає, що «вимогу інтерпретованості можна розглядати як додатковий набір обмежень, що заважає моделі знайти "чистий" розв'язок, заснований лише на вхідних і вихідних даних <...>, і потенційно знижує точність» (Bornstein, с. 71). Людська потреба розуміти роботу моделі обмежує можливості штучного інтелекту: «вимога інтерпретованості може завадити таким моделям повністю реалізувати свій потенціал» (Bornstein, с. 75). Оскільки принципи роботи таких систем неможливо зрозуміти повністю, їх фактично неможливо вичерпно описати.

Рьота Канай визнає, що «з огляду на складність сучасних нейронних мереж нам важко зрозуміти, як системи ШІ ухвалюють рішення, не кажучи вже про те, щоб описати цей процес зрозумілою для людей мовою» (Kanai). З цією метою Канай і його колеги намагаються «впровадити метакогніцію в нейронні мережі, щоб ті могли повідомляти про свої внутрішні стани» (Kanai). Їхня мета — дати машині голос: «Ми хочемо, щоб наші машини пояснювали, як і чому вони діють саме так» (Kanai). Передбачається, що машини самі розроблять такий спосіб комунікації. Завдяки такому зворотному зв'язку дослідники виступатимуть перекладачами, здатними пояснювати громадськості рішення, ухвалені машинами. Що ж до людської мови, то Канай називає навчання ШІ висловлюватися «додатковою складністю» (Kanai). Прикметно, що таке формулювання ніби наділяє обчислювальні моделі «самістю». Мова є викликом для штучного інтелекту.

Ілон Маск розглядає мову як проблему і обстоює ідею, «що ми маємо доповнити повільне й неточне голосове спілкування прямим зв'язком між мозком і комп'ютером» (Regalado). Він заснував компанію Neuralink, яка нібито має під'єднати людський мозок до мережі, в якій люди обмінюватимуться думками, не витрачаючи часу й енергії на мову. Як описує Крістофер Марку, «це дало б нам змогу

ділитися своїми думками, страхами, надіями й тривогами, не принижуючи себе письмовою або усною мовою» (Markou). Тім Урбан викладає Маскове бачення обміну думками і стверджує: «Коли зважаєш на властиві мовній комунікації “втрати під час передавання”, розумієш, наскільки ефективнішим було б колективне мислення» (Urban). В основі цього проєкту лежить похмуре припущення: замість того щоб удосконалювати вербальну комунікацію, Маск пропонує відмовитися від неї як від неадекватного засобу соціальної взаємодії. Люди загалом цінують удосконалення мереж зв’язку, через які передають мовні повідомлення, але натомість їм пропонують корпоративну утопію технотелепатичного майбутнього й моторошну дистопію теперішнього, в якому мова є перешкодою для співпраці. Водночас іронічно й заспокійливо, що таку критику мови цілком успішно висловлюють самою мовою.

В есеї “The Kekulé Problem” [«Проблема Кекуле»] Кормак Маккарті обговорює походження мови і скептично ставиться до її фундаментальної ролі в пізнанні: «Проблеми часто вдається чітко сформулювати мовою, і мова залишається зручним засобом їх пояснення. Однак сам процес мислення — у будь-якій дисципліні — відбувається переважно несвідомо» (McCarthy, с. 25). Він визначає несвідоме як «механізм керування твариною» (McCarthy, с. 25). Це узгоджується з поглядом Альфреда Норта Вайтгеда на несвідоме як «важливі операції, які ми можемо виконувати, не думаючи про них» (Whitehead, с. 61). Маккарті розглядає мову як відносно недавній винахід і порівнює її з вірусом, що швидко розповсюдився серед людей приблизно сто тисяч років тому (McCarthy, с. 25; Turner, с. 725–736). Таке бачення мови є незадовільним із кількох причин. По-перше, мова — це людська здатність, що сформувалася внаслідок поступової еволюції спілкування; непереконливо тлумачити її як вірус або наслідок раптового винаходу. Я погоджуюся зі Стівеном Пінкером у тому, що «плідно розглядати мову як еволюційну адаптацію» (Pinker, с. 24). По-друге, думка не мусить бути несвідомою, щоб бути невербальною. Значна частина свідомого мислення не спирається на мову (Marks). Нарешті, люди можуть стикатися з проблемами, які важко висловити мовою. Це може бути ключовим викликом і для мистецтва, і для науки в найближчому майбутньому.

Хоча мова може не бути досконалим засобом мислення, вона є найважливішим засобом комунікації, який уможливлює функціонування сучасних суспільств, інституцій, держав і культур. Її виражальні можливості дають людям змогу встановлювати соціальні зв'язки і створювати нові форми співпраці. Це стійка й добре пристосована форма комунікації, що розвинулася шляхом поступових змін. Упродовж тисячоліть мова була інструментом соціальної взаємодії. Однак сьогодні соціальній взаємодії загрожують авторитаризм, ізоляціонізм і конфлікти. Водночас і суб'єктивний досвід, який осмислює мистецтво, і складне знання, яке виробляє наука, нерідко виходять за межі виражальних можливостей мови. Згадаймо, наприклад, мистецьке осмислення меж емпатії до мігрантів і наукове пояснення складних механізмів глобального потепління. Здатність людства інтегрувати нові складні ідеї в культуру залежить від того, наскільки мова спроможна їх передавати. Якщо люди не зможуть зрозуміти й обговорити нові глобальні проблеми, вони не зможуть спільно їх розв'язувати. В есеї "Our World Outsmarts Us" [«Наш світ виявляється розумнішим за нас»] Роберт Бертон увиразнює цю дилему, коли запитує читача: «Якщо ми не здатні впоратися з цим когнітивним завданням, як можна сподіватися, що ми належно відреагуємо?» (Burton, "Our World Outsmarts Us"). Окремі люди не можуть зупинити зміну клімату або стримати зростання нерівності в розподілі доходів. Цих цілей можна досягти лише спільними зусиллями. Щоб діяти разом, людям потрібна мова.

Мистецтво особливо виразно засвідчує, що суб'єктивний досвід не завжди можна передати мовою. Митці стикаються з межами безпосереднього мовного вираження. Науковці, своєю чергою, розуміють, що мова є надто грубим інструментом для передавання абстрактних ідей. Отже, наука постійно випробовує межі мовного вираження абстрактної думки. Мистецтво і наука виявляють обмеженість вербальної комунікації: митці можуть виходити за межі вербального, щоб викликати подив, а науковці — щоб здобути нове знання. Ахмед Альхатіб пропонує доручити дослідницьку роботу штучному інтелекту, оскільки «людський розум просто не може достатньо ефективно реконструювати надзвичайно складні природні явища в добу великих даних» (Alkhateeb). Проблема полягає в тому, що саме мова робить знання й естетичний досвід доступними суспільству. Відмова

від мови маргіналізує мистецтво й науку. Естетичний подив і наукове знання стають недоступними для широкої спільноти. Унаслідок цього політичні рішення щодо майбутнього можуть не враховувати найновіших здобутків людської думки. Без мови мистецтво й наука втрачають культурне значення і політичну вагу: мистецтво має менше шансів зворушити серця людей, а наука втрачає можливість просвітити громадськість. Коли мистецтво й наука опиняються на маргінесі, людство позбавляється важливих культурних запобіжників. Сучасні панівні наративи висувають на перший план прогрес науки і демократизацію мистецтва, але глобальні виклики вимагають від людства глибшого осмислення наукових, моральних та естетичних дилем. Мова є одним із ключових засобів, що дають змогу виконати це завдання.

Важливо знайти рівновагу між розширенням меж мови та її використанням як інструмента комунікації і співпраці. Митці й науковці можуть звертатися до громадськості з ідеями, які нелегко зрозуміти, але які все одно потрібно передати мовою. В есеї "To Fix the Climate, Tell Better Stories" [«Щоб зарадити кліматичній кризі, розповідайте кращі історії»] Майкл Сігал стверджує, що науці потрібні наративи, аби стати частиною культури. Він припускає, що наративи можуть допомогти людству розв'язувати глобальні проблеми (Segal). Керрі Арнолд розкриває цей потенціал, досліджуючи, як «корінні народи в усьому світі розповідають міфи, що містять застереження про природні катастрофи» (Arnold). Сьогодні люди творять оповіді, спираючись на фахове знання про світ. Такі історії можуть пояснювати небезпеки для уразливого людського тіла, які важко осмислити, а мова є найкращим політичним засобом для виконання цього завдання. Тімоті Снайдер, наприклад, спирається на історію XX століття, щоби прилучити появу авторитарних режимів до конкретних загроз людського життя. Так він заохочує читачів протистояти тиранії. Він просить їх брати відповідальність за те, яким є світ, захищати інституції, пам'ятати про професійну етику, вірити в істину і кидати виклик статус-кво (Snyder, с. 22–72). Його мова сильна і ясна. Такі наративи можуть допомогти розв'язувати складні соціальні й екологічні проблеми, послуговуючись мовними категоріями, співмірними з людським досвідом.

Я погоджуюся з Майклом Ерардом у тому, що потрібно створювати корисні метафори, адже «людям <...> важко осягати причинно-наслідкові зв'язки, що не є прямими й лінійними», а «наша культура пропонує нам надто спрощені моделі для розуміння таких зв'язків» (Erard). Митці й науковці залежать від мови, коли доносять до громадськості суб'єктивний досвід і складні ідеї. За допомогою мови вони можуть спонукати людей братися за розв'язання критично важливих проблем, а метафори можуть посилювати таку комунікацію і зміцнювати соціальну взаємодію. Герта Мюллер використовує метафори, щоби пояснити, як тоталітарні режими травмують людей. Її тропи дають читачам змогу зрозуміти причини й наслідки страждання та соціального пригнобления. Вона переконливо показує читачам, яку небезпеку становлять тоталітарна влада й неліберальне суспільство. Її метафори дають голос тим, кому важко висловити особистий досвід, і водночас допомагають читачам співпереживати жертвам диктаторського режиму Ніколае Чаушеску. У цьому дослідженні я також простежив, як за допомогою метафор Мюллер розкриває функціонування мови в умовах такого пригнобления. У цьому сенсі її метафори також виконують мнемонічну функцію: вони відкривають минуле як простір для етичного осмислення травматичного досвіду й роботи уяви (Meretoja, с. 79–98). Таке осмислення особливо важливе для інтерпретації мовчання у творчості Мюллер, адже мовчання в її текстах може бути формою травматичної пам'яті, вразливості, примусу або опору (Haragos, с. 579–598; Mihai, с. 346–367; Saleh, с. 180–201).

Використовуючи такі метафори, Мюллер спирається на мовні конвенції та спільні когнітивні процеси. Вона звертається до категорій, співмірних із людським досвідом, і до яскравих тропів, щоби допомогти читачеві осягнути види досвіду, які інакше залишалися б для нього далекими. Водночас вона очуднює знайому мову й підкреслює роль фігурального мислення. Ця напруга між конвенційністю метафоричної мови та новизною фігурального мислення є одним із виявів давнього, але штучного протиставлення традиції та інновації в мистецтві. Це дослідження показало, як Мюллер спирається на усталені мовні форми і принципи метафоричної

концептуалізації, а також як вона очуднює мовні й концептуальні конвенції завдяки оригінальним асоціаціям, поетичній мові та несподіваному контексту.

Очуднення тут можна розуміти не як суто формалістичну доктрину, а як літературне посилення й порушення звичних процесів концептуалізації. Лакофф і Тернер стверджують, що поетична метафора не відокремлена від повсякденної метафори: поезія розширює, розробляє, поєднує або проблематизує конвенційні концептуальні метафори (Lakoff & Turner, *More Than Cool Reason*, с. 67). З цього погляду метафорична мова Мюллер є інноваційною саме тому, що працює з упізнаваним когнітивним матеріалом. Вона спирається на знайомі метафоричні зв'язки між мовою, тілом, об'єктом, силою, простором, голосом і мовчанням, але переміщує їх у несподівані контексти й утілює у виразних образах. Отже, її письмо змушує читачів помічати фігуральні структури, які зазвичай діють непомітно й сприймаються автоматично.

Це бачення узгоджується також із дослідженнями у сфері когнітивної поетики та з емпіричними дослідженнями увиразнення. Літературна мова може уповільнювати сприйняття, увиразнювати окремі елементи і спонукати читачів переосмислювати значення, які інакше сприймалися б автоматично (Miall & Kuiken, с. 389–407). У Мюллер очуднення мови діє саме в цьому сенсі: воно не руйнує конвенцій, а порушує автоматизм їх сприйняття й уживання. Вона робить повсякденну фігуральну мову знову помітною, водночас і далі спираючись на спільні когнітивні й мовні моделі, щоби передавати досвід страждання, пригноблення і страху. Отже, її твори очуднюють мову й водночас прояснюють її: вони роблять мову достатньо дивною, щоб її помітили, але не настільки непрозорою, щоби вона втратила свою соціальну й етичну силу.

Оскільки літературні тексти можуть увиразнювати повсякденну мову й досвід, вони здатні проливати світло на припущення, які зазвичай залишаються непоміченими. У когнітивних термінах цей процес можна розуміти як порушення автоматичності. Барґ та ін. описують, як конкретні фізичні стани й тілесний досвід можуть автоматично впливати на абстрактні психологічні та міжособистісні процеси; у літературній мові такі автоматичні асоціації

можуть посилюватися, набувати іншого спрямування або ставати явними (Bargh et al., с. 593–605). Емпіричні дослідження увиразнення подібним чином засвідчують, що стилістично помітні уривки можуть посилювати увагу читача, емоційну реакцію й інтерпретативну залученість (Miall & Kuiken, с. 389–407). Отже, письменники можуть порушувати автоматичність і допомагати читачам усвідомлювати фігуральне підґрунтя мови й мислення. Водночас вони також спираються на конвенції, щоби висловлювати важливі ідеї й чітко доносити їх до читача. Хай як називати цей процес — очудненням, увиразненням чи порушенням автоматичності, — письмо Мюллер демонструє, як література може навчати читачів і викликати подив, не применшуючи комунікативної ясності.

Літературознавці зауважували, що Мюллер іноді створює метафоричні образи, смисл яких залишається неясним (Schmidt, с. 72; Shopin, "Unpacking the Suitcases", с. 207). Окрема метафора може викликати уявлення про яскраву мультисенсорну сцену або активувати певне поняття, не вказуючи водночас на очевидну сферу-ціль. Такі метафори спонукають читача шукати можливі інтерпретації. Вони водночас помітні й неконвенційні. Постмодерна філософія не лише схвалює використання таких метафор з естетичною метою, а й утверджує цінність незнання (Didi-Huberman). Наприклад, Міґель де Бейстеґі пов'язує метафору з відсутністю чіткої сфери-цілі, коли стверджує: «метафора <...> формує особливий досвід і особливу естетичну позицію. Зокрема, вона позначає досвід чужого й моторошного, а також утрати власного. Однак ця втрата не є приводом для жалю чи скорботи. Навпаки, її слід вітати як досвід, завдяки якому світ відкривається інакше, ніби вперше, — як подію істини, що не має пізнавального характеру, а отже, не зводиться до впізнавання» (Beistegui, с. 171).

Така обскурантистська позиція стирає межу між постмодерною філософією та антиінтелектуалізмом. Попри взаємну ворожість, постмодерна філософія й антиінтелектуалізм виявляють парадоксальну подібність у ставленні до знання. У часи постправди такий підхід до метафори й критичного мислення загалом дискредитує себе (Pomerantsev). Переймаючи цей естетичний принцип, деякі дослідники надають надмірної ваги метафорам, у яких

сферу-ціль визначено недостатньо чітко. Хоча такі образи справді з'являються в текстах Мюллер і її письмо може здаватися ідіосинкратичним і непрозорим, метафори без чіткої сфери-цілі трапляються в її концептуалізації мови рідко.

Нехай літературні критики іноді й говорять про непрозорість і неоднозначність текстів Мюллер (Haupt-Cucuiu, с. 5; Bozzi, *Der fremde Blick*, с. 141), моє дослідження показує, якою мірою письменниця спирається на наявні конвенції. Її твори цінні, зокрема, завдяки яскравим образам, які залучають уяву читача. Література оперує категоріями, співмірними з людським досвідом, і тому може бути безпосередньо значущою для читача: твори Мюллер дають естетичну насолоду й можуть навчати читача. Мюллер досягає цієї мети, коли використовує й очуднює повсякденну фігуральну мову у своїх творах. Неоднозначність і розмитість присутні в її письмі, але її мова спирається на конвенції. Читач може зрозуміти текст, оскільки його смисл формується за допомогою усталених мовних конвенцій і механізмів. Важливо, що авторці вдається очуднити ці конвенції і змусити читача усвідомити фігуральне значення мови. Очуднюючи мову, Мюллер змушує своїх читачів думати про сам засіб творення значення. Це добре узгоджується зі спостереженням Марвен, що в письмі Мюллер «самі слова <...> опиняються в центрі уваги й стають головним предметом тексту» (Marven, *Body and Narrative*, с. 84). Аналітичне осмислення метафор ускладнюють їхня мультисенсорність, залежність від контексту й обмеження природної мови. Твори Мюллер додатково ускладнюють інтерпретацію, оскільки зосереджують увагу читача на фігуральній природі мови й увиразнюють її непевний, хоча й мотивований, зв'язок зі світом.

У письмі Мюллер образ мови не є сталим. Значення цього образу залежить від обставин і формується в тілесному, мовному й культурному контекстах. Метафори мови у текстах Мюллер насамперед характеризуються втіленістю. Оскільки мова є частиною людського пізнання, осмислення абстрактних ідей спирається на конкретні поняття; про це свідчать поширеність і конвенційність відповідних фігуральних асоціацій у мові. У чуттєвому вимірі письма Герти Мюллер мова постає всемогутньою й цілковито вільною: "Das Kleben der Wörter ist so sinnlich, die Wörter können und dürfen

alles" [«Липкість слів така чуттєва; слова можуть усе, і їм усе дозволено»] (Müller, "Gelber Mais und keine Zeit", с. 128). Мюллер використовує мультисенсорні образи, щоб увиразнити чуттєвість мови: "Mit der Zeit wird jeder Wortgeruch taub" [«З часом кожен запах слова глухне»] (Müller, *Atemschaukel*, с. 191). Слова завдають болю: "der Schmerz, der aufkommt, in einem Moment, wo dieses Wort einem ins eigene Gesicht schlägt" [«біль, що виникає тієї миті, коли це слово б'є тобі просто в обличчя»] (Müller, "Das Ticken der Norm", с. 91). Вони також мають смак: "Jedem schmeckt ein anderes Wort" [«Кожному смакує інше слово»] (Müller, *Atemschaukel*, с. 157). Мова полегшує страждання: "Im Alltag waren diese Wörter und Redewendungen <...> die einzige Leichtigkeit. <...> sie halfen den Menschen zu überleben, den Wahnwitz von Hunger und Seide zu ertragen" [«У повсякденному житті ці слова й звороти <...> були єдиною легкістю. <...> вони допомагали людям вижити, витримати безум голоду й шовку»] (Müller, "Hunger und Seide. Männer und Frauen im Alltag", с. 75–76). Водночас мова завдає шкоди, діючи як фізична сила: "Ein zorniges Wort kann in einem Atemzug mehr zertreten <...> als zwei Füße in einem ganzen Leben" [«Одне гнівне слово може за один подих витоптати більше <...>, ніж дві ноги за все життя»] (Müller, *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, с. 171). Мова гостра: "ein zweischneidiges Wort" [«двосічне слово»] (Müller, "Der König verneigt sich und tötet", с. 57). Вона також постає сутністю, що зазнає руйнування: "Ich hab die Wörter abstürzen sehen" [«Я бачила, як слова зриваються вниз»] (Müller, "In jeder Sprache sitzen andere Augen", с. 15). Ці образи не утворюють єдиного сценарію, але жоден із них не є довільним, і всі вони мотивовані втіленістю. Мюллер водночас спирається на ці концептуальні та мовні конвенції й очуднює їх, досліджуючи значення мови. Висуваючи на перший план різноманітні асоціації мови з іншими явищами, Мюллер розкриває природу мови глибше, ніж це могла б зробити послідовна теорія. Її багатогранне бачення мови зберігає пояснювальну силу й смислову насиченість, не зводячись до одного тропу. У цьому контексті я погоджуюся з її коментарем: "[d]urch diese unterbrochene Art zu erzählen habe ich mehr Möglichkeiten, als wenn ich an einem Faden entlang erzählen würde" [«завдяки такій переривчастій манері оповіді я маю більше можливостей, ніж якби дотримувалася

однієї сюжетної нитки»] (Haines & Littler, “Gespräch mit Herta Müller”, с. 18). Хоча її метафори мови не утворюють цілісної системи, окремі мотиви — зокрема значущість мовчання в сільському середовищі та гнітюча дія мови тоталітарних режимів — послідовно простежуються впродовж усієї творчості Мюллер; їх можна було б докладніше дослідити в майбутньому.

У цьому дослідженні розглянуто метафоричну концептуалізацію мови в контексті страждання, спричиненого соціальним пригнобленням. Аналіз роману *Atemschaukel* [«Гойдалка дихання»] також потребує осмислення метафор мови на тлі взаємопов’язаних травм, які формують наративну ідентичність Лео Ауберга (Merivuori, “The Piano That No Longer Plays”, с. 41–52). Аналіз охопив широкий спектр образів — від поранення як одного з найважливіших способів метафоричної концептуалізації мови до мовчання як одного з найпомітніших мовних явищ у доробку Мюллер. Моє дослідження рухалося від поширеної сфери-джерела в осмисленні мови — поранення — до однієї з показових сфер-цілей — мовчання. На цьому шляху я зіткнувся зі стилістичними, культурними й когнітивними труднощами. По-перше, схильність Мюллер метафорично осмислювати мову як тілесний досвід може бути індивідуальною рисою її письма. Її тропи послідовно узгоджуються з теорією концептуальної метафори, але така відповідність може бути випадковою, якщо стиль письменниці лише збігається з вихідними припущеннями теорії. Тут виникає значний ризик упередженого висновку, що ставить під сумнів твердження про те, що втіленість мотивує фігуральну концептуалізацію мови в її творах. Крім того, я не застосовую в цьому дослідженні кількісного аналізу й не можу довести, що тілесний досвід причинно зумовлює метафоричне осмислення мови в текстах Мюллер. По-друге, деякі поняття і слова не мають точних відповідників в інших мовах. Наприклад, “die Stimme” [«голос»] відрізняється від “voice” [«голосу»], оскільки не завжди асоціюється з мовою і може позначати й звуки, які видають тварини. Як я зазначав у сьомому розділі, “silence” [«мовчання/тиша»] не є еквівалентом “das Schweigen” [«мовчання»], оскільки останнє позначає саме втілений досвід свідомого утримання від мовлення. Ці мовні й культурні відмінності можна врахувати завдяки уважному читанню, а їхнє

значення можна зрозуміти у відповідному контексті. Нарешті, когнітивні труднощі цього проєкту пов'язані з висновками психології та лінгвістики. Складність зв'язку між мовою і думкою проблематизує спроби аналізувати літературні тексти за допомогою звичних когнітивних категорій — фреймів, понять і сфер. Ця проблема виходить за межі мого дослідження. Однак такі обмеження потрібно враховувати, щоб літературознавство зберігало інтелектуальну доброчесність. Я не маю готової відповіді на ці питання й хотів би надалі їх дослідити. Загалом у дослідженні метафори й мови ще багато залишається нез'ясованого.

БІБЛІОГРАФІЯ

Твори Герти Мюллер

Müller, Herta. “Aber immer geschwiegen.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 165–71. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. *Atemschaukel*. 3rd ed. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Auf die Gedanken fällt Erde.” In *Hunger und Seide*, 164–71. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. *Barfüßiger Februar*. Rotbuch, 1987.

Müller, Herta. “Bei uns in Deutschland.” In *Der König verneigt sich und tötet*, 6th ed., 176–85. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. *Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht*. Wallstein, 2009.

Müller, Herta. “Das Auge täuscht im Lidschlag.” In *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*, 75–88. Rotbuch, 1991.

Müller, Herta. “Das Fenster.” In *Niederungen*, 5th ed., 118–21. Fischer Taschenbuch, 2011.

Müller, Herta. “Das Ticken der Norm.” In *Hunger und Seide*, 88–100. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. “Dass jeder Gegenstand den Platz einnehmen muss, den er hat — dass ich der zu sein habe, der ich bin.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 185–97. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 25–41. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Der Blick der kleinen Bahnstationen.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 200–214. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*. 3rd ed. Wallstein, 2009.

Müller, Herta. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Fischer Taschenbuch, 2009.

Müller, Herta. “Der ganz andere Diskurs des Alleinseins.” In *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*, 57–73. Rotbuch, 1991.

Müller, Herta. “Der König verneigt sich und tötet.” In *Der König verneigt sich und tötet*, 6th ed., 40–73. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. *Der König verneigt sich und tötet*. 6th ed. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*. 6th ed. Fischer Taschenbuch, 2009.

Müller, Herta. “Der Staub ist blind — die Sonne ein Krüppel. Zur Situation der Zigeuner in Rumänien.” In *Hunger und Seide*, 136–53. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Rotbuch, 1991.

Müller, Herta. “Die Angst kann nicht schlafen.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 219–30. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Die Anwendung der dünnen Straßen.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 110–24. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Die Freiheit könnte uns gestohlen werden.” *Republik*, November 20, 2023. Written version of a speech delivered November 13, 2023, at the “Democracies under Threat” event of the UBS Center for Economics in Society at the University of Zurich, Kongresshaus Zürich. https://www.republik.ch/2023/11/20/die-freiheit-koennte-uns-gestohlen-werden.

Müller, Herta. “Die große schwarze Achse.” In *Barfüßiger Februar*, 6–23. Rotbuch, 1987.

Müller, Herta. “Die Insel liegt innen — die Grenze liegt außen.” In *Der König verneigt sich und tötet*, 6th ed., 160–75. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. “Die kleine Utopie vom Tod.” In *Barfüßiger Februar*, 35–43. Rotbuch, 1987.

Müller, Herta. “Die rote Blume und der Stock.” In *Der König verneigt sich und tötet*, 6th ed., 151–59. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. “Die Straßenkehrer.” In *Niederungen*, 5th ed., 155–56. Fischer Taschenbuch, 2011.

Müller, Herta. “Die Tage werden weitergehen.” In *Hunger und Seide*, 157–63. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. “Einmal anfassen — zweimal loslassen.” In *Der König verneigt sich und tötet*, 6th ed., 106–29. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. “Gegenstände, wo die Haut zu Ende ist.” In *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*, 89–103. Rotbuch, 1991.

Müller, Herta. “Gelber Mais und keine Zeit.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 125–45. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. *Heimat ist das, was gesprochen wird: Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001*. 2nd ed. Gollenstein, 2009.

Müller, Herta. “Herta Müller: Putin Makes Me Sick.” Interview by Niels Barfoed. Louisiana Channel, 2014. Video. https://channel.louisiana.dk/video/herta-muller-putin-makes-me-sick.

Müller, Herta. *Herztier*. 5th ed. Fischer Taschenbuch, 2009.

Müller, Herta. *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. 3rd ed. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. *Hunger und Seide*. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. “Hunger und Seide. Männer und Frauen im Alltag.” In *Hunger und Seide*, 65–87. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. “Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 96–109. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “In der Falle.” In *In der Falle. Drei Essays*, 2nd ed., 5–24. Wallstein, 2009.

Müller, Herta. *In der Falle. Drei Essays*. 2nd ed. Wallstein, 2009.

Müller, Herta. “Inge.” In *Niederungen*, 5th ed., 160–66. Fischer Taschenbuch, 2011.

Müller, Herta. “In jeder Sprache sitzen andere Augen.” In *Der König verneigt sich und tötet*, 6th ed., 7–39. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. “Ist aber jemand abhandengekommen, ragt aber ein Hündchen aus dem Schaum. Die ungewohnte Gewöhnlichkeit bei Oskar Pastior.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 146–64. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 7–21. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Lalele, Lalele, Lalele oder Das Leben könnte so schön sein wie nichts.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 76–83. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Lebensangst und Liebesgier — An einen imaginären Freund.” In *Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan: Gedichte*, by Theodor Kramer, edited by Herta Müller, 187–91. Zsolnay, 1999.

Müller, Herta. *Lebensangst und Worthunger: Im Gespräch mit Michael Lentz: Leipziger Poetikvorlesung 2009*. Suhrkamp, 2010.

Müller, Herta. “Lügen haben kurze Beine — die Wahrheit hat keine. Das wahre Engagement in der Fälschung.” In *Hunger und Seide*, 107–114. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. “Man will sehen, was nach einem greift. Zu Canettis ‘Masse’ und Canettis ‘Macht’.” In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 172–84. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. “Mein Kleid bringt die Post zurück: Inge Müller.” In *In der Falle. Drei Essays*, 2nd ed., 41–60. Wallstein, 2009.

Müller, Herta. “Niederungen.” In *Niederungen*, 5th ed., 17–103. Fischer Taschenbuch, 2011.

Müller, Herta. *Niederungen*. 5th ed. Fischer Taschenbuch, 2011.

Müller, Herta. *Reisende auf einem Bein*. Hanser, 2010.

Müller, Herta. “Sag, daß du fünfzehn bist — weiter leben Ruth Klüger.” In *In der Falle. Drei Essays*, 2nd ed., 25–40. Wallstein, 2009.

Müller, Herta. “Schmeckt das Rattengift.” In *Hunger und Seide*, 39–49. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. “Soldaten schossen in die Luft — die Luft war in den Lungen. Temeswar nach der Revolution.” In *Hunger und Seide*, 115–26. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. “Tod oder Knast oder Kinder.” *taz*, August 15, 1988. https://taz.de/Tod-oder-Knast-oder-Kinder/!1841327/.

Müller, Herta. “Und noch erschrickt unser Herz.” In *Hunger und Seide*, 19–38. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. “Überall, wo man den Tod gesehen hat. Eine Sommerreise in die Maramuresch.” In *Barfüßiger Februar*, 101–21. Rotbuch, 1987.

Müller, Herta. “Viele Räume sind unter der Haut.” In *Barfüßiger Februar*, 50–74. Rotbuch, 1987.

Müller, Herta. “Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1994.” In *Hunger und Seide*, 7–15. Rowohlt, 1995.

Müller, Herta. "Welt, Welt, Schwester Welt. Wer mich singen hört, glaubt, ich hab nichts im Kopf — Maria Tănase und ihre Lieder." In *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, 231–43. Fischer Taschenbuch, 2013.

Müller, Herta. "Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes." In *Der König verneigt sich und tötet*, 6th ed., 186–99. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich." In *Der König verneigt sich und tötet*, 6th ed., 74–105. Fischer Taschenbuch, 2010.

Müller, Herta. "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm — wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?" *TEXT + KRITIK*, no. 155 (2002): 6–17.

Müller, Herta. "Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt." In *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*, 33–55. Rotbuch, 1991.

Müller, Herta. "Wie Wahrnehmung sich erfindet." In *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*, 9–31. Rotbuch, 1991.

Müller, Herta. "Zehn Finger werden keine Utopie." In *Hunger und Seide*, 50–61. Rowohlt, 1995.

Інші джерела

"Група німецьких інтелектуалів закликала уряд якнайшвидше поставити зброю Україні." *Європейська правда*, 4 травня 2022 р. https://www.eurointegration.com.ua/news/2022/05/4/7138871/.

Муляр, Максим. "Герта Мюллер: 'Не дозволити Путіну знищити Україну.'" *Збруч*, 6 березня 2015 р. https://zbruc.eu/node/33553.

"Ні — толеруванню режиму Путіна: Нобелівські лауреати закликали посилити допомогу Україні." *Букви*, 27 березня 2024 р. https://bukvy.org/ni-toleruvannyu-rezhymu-putina-nobelivski-laureaty-zaklykaly-posylyty-dopomogu-ukrayini/.

"Нобелівська лауреатка Герта Мюллер вийшла на підтримку України." *ЛітАкцент*, 2 березня 2014 р. https://litakcent.online/2014/03/02/nobelivska-lauretka-herta-mjuller-vyjshla-na-pidtrymku-ukrajiny/.

Турій, Роман. "Нобелівська лауреатка Герта Мюллер присоромила німців за підтримку Путіна." *Галка*, 16 липня 2014 р. https://galka.if.ua/nobelivska-laureatka-gerta-myuller-prisoromila-nimtsiv-za-pidtrimku-putina/.

Цвях, Дарина. “Нобелівський лауреат з літератури засудила Путіна.” *ZAXID.NET*, 14 липня 2014 р. https://zaxid.net/nobelivskiy_laureat_z_literaturi_zasudila_putina_n1314981.

Acker, Marion. *Schreiben im Widerspruch: Nicht-/Zugehörigkeit bei Herta Müller und Ilma Rakusa*. Literarische Mehrsprachigkeit 4. Narr Francke Attempto, 2022.

Adorno, Theodor W. “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?” In *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959 bis 1969*, edited by Gerd Kadelbach, 10–28. Suhrkamp, 1971.

“Alexijewitsch und Müller fordern deutsche Waffenlieferungen an die Ukraine.” *Deutschlandfunk Kultur*, February 5, 2022. https://www.deutschlandfunkkultur.de/alexijewitsch-und-mueller-fordern-deutsche-waffenlieferungen-an-die-ukraine-100.html.

Alkhateeb, Ahmed. “Science Has Outgrown the Human Mind and Its Limited Capacities.” *Aeon*, April 24, 2017. https://aeon.co/ideas/science-has-outgrown-the-human-mind-and-its-limited-capacities.

Andruchowytsch, Jurij. “‘Hagel’, ‘Tornado’, ‘Hurrikan’: Der chimärische Krieg.” *Heinrich-Böll-Stiftung*, December 5, 2014. https://www.boell.de/de/2014/12/05/hagel-tornado-hurrikan-der-chimaerische-krieg.

Apel, Friedmar. “Schreiben, Trennen. Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller.” In *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, edited by Norbert Otto Eke, 22–31. Igel, 1991.

Apel, Friedmar. “Wahrheit und Eigensinn: Herta Müllers Poetik der einen Welt.” *TEXT + KRITIK*, no. 155 (2002): 39–48.

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Harcourt, Brace & World, 1966.

Arnold, Carrie. “Watchers of the Earth.” *Aeon*, April 13, 2017. https://aeon.co/essays/indigenous-myths-carry-warning-signals-about-natural-disasters.

Ashley, Richard. “Musical Pitch Space across Modalities: Spatial and Other Mappings through Language and Culture.” In *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition*, edited by Scott David Lipscomb, Richard Ashley, Robert Owen Gjerdingen, and Peter Webster, 64–71. Causal Productions, 2004.

Bajani, Andrea. “Herta Müller: ‘Europa, attenta Putin è malato di passato.’” *la Repubblica*, July 11, 2014. https://www.repubblica.it/cultura/2014/07/11/news/herta_mller_europa_attenta_putin_malato_di_passato-91343320/.

Bannasch, Bettina. “Zero — A Gaping Mouth: The Discourse of the Camps in Herta Müller’s *Atemschaukel* between Literary Theory and Political Philosophy.”

Translated by David Midgley. In *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, edited by Martin Modlinger and Philipp Sonntag, 115–44. Peter Lang, 2011.

Bargh, John A., Kay L. Schwader, Sarah E. Hailey, Rebecca L. Dyer, and Erica J. Boothby. "Automaticity in Social-Cognitive Processes." *Trends in Cognitive Sciences* 16, no. 12 (2012): 593–605. https://doi.org/10.1016/j.tics.2012.10.002.

Barsalou, Lawrence W. "Perceptual Symbol Systems." *Behavioral and Brain Sciences* 22, no. 4 (1999): 577–660. https://doi.org/10.1017/S0140525X99002149.

Barsalou, Lawrence W., William Kyle Simmons, Aron K. Barbey, and Christine D. Wilson. "Grounding Conceptual Knowledge in Modality-Specific Systems." *Trends in Cognitive Sciences* 7, no. 2 (2003): 84–91. https://doi.org/10.1016/S1364-6613(02)00029-3.

Barsalou, Lawrence W., and Katja Wiemer-Hastings. "Situating Abstract Concepts." In *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*, edited by Diane Pecher and Rolf A. Zwaan, 129–63. Cambridge University Press, 2005. https://doi.org/10.1017/CBO9780511499968.007.

Becker, Claudia. "'Serapiontisches Prinzip' in politischer Manier. — Wirklichkeit- und Sprachbilder in 'Niederungen.'" In *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, edited by Norbert Otto Eke, 32–41. Igel, 1991.

Beistegui, Miguel de. *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*. Routledge, 2012.

Bergen, Benjamin, Carl Polley, and Kathryn Wheeler. "Language and Inner Space." In *Language, Cognition and Space: The State of the Art and New Directions*, edited by Vyvyan Evans and Paul A. Chilton, 79–92. Equinox, 2010.

Bethke, Shoko. "Noch ein offener Brief zum Ukrainekrieg: Mach Tempo bei der Waffenlieferung." *taz*, May 4, 2022. https://taz.de/Noch-ein-offener-Brief-zum-Ukrainekrieg/!5852831/.

Beyer, Susanne. "'Ich habe die Sprache gegessen': Die Literatur-Nobelpreisträgerin Herta Müller über ihre zusammengeklebten Gedichte und über die Macht und das Versagen der Wörter." *Der Spiegel*, no. 35 (2012): 128–32.

Biletzki, Anat, and Anat Matar. "Ludwig Wittgenstein." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. First published November 8, 2002; substantive revision October 20, 2021. https://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein/.

Black, Max. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Cornell University Press, 1962.

Blecher, Max. *Adventures in Immediate Irreality*. Translated by Michael Henry Heim. New Directions, 2015.

Boase-Beier, Jean. "Herta Müller in Translation." In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines and Lyn Marven, 190–203. Oxford University Press, 2013.

Bornstein, Aaron M. "Is Artificial Intelligence Permanently Inscrutable?" *Nautilus*, August 29, 2016. https://nautil.us/is-artificial-intelligence-permanently-inscrutable-236088.

Bozzi, Paola. *Der fremde Blick: Zum Werk Herta Müllers*. Königshausen & Neumann, 2005.

Bozzi, Paola. "Facts, Fiction, Autofiction, and Surfiction in Herta Müller's Work." In *Herta Müller: Politics and Aesthetics*, edited by Bettina Brandt and Valentina Glajar, 109–29. University of Nebraska Press, 2013.

Bösmann, Holger. "'Hermetisches Rätselreich'? Das Suchen einer Reiseroute in *Barfüßiger Februar*." In *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, edited by Ralph Köhnen, 43–52. Peter Lang, 1997.

Burton, Robert A. "Our World Outsmarts Us." *Aeon*, May 3, 2017. https://aeon.co/essays/the-complexity-of-social-problems-is-outsmarting-the-human-brain.

Burton, Robert A. *A Skeptic's Guide to the Mind: What Neuroscience Can and Cannot Tell Us About Ourselves*. St. Martin's Press, 2013.

Busse, Beatrix. "'One Should Never Underestimate the Power of Books': Writing and Reading as Therapy in Paul Auster's Novels." In *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, edited by Monika Fludernik, 176–95. Routledge, 2011.

Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.

Büchsenmann, Jens. "Herta Müller: 'Mit der Ukraine hört Putin nicht mehr auf.'" *NDR*, June 27, 2024. https://www.ndr.de/kultur/buch/Herta-Mueller-Mit-der-Ukraine-hoert-Putin-nicht-mehr-auf%2Chertamueller136.html.

Bülow, Lars. "Linguistische Kompetenz als Voraussetzung strukturaler Textanalyse zur Entschlüsselung komplexer literarischer Werke am Beispiel Herta Müller." In *Literaturlinguistik — philologische Brückenschläge*, edited by Jochen A. Bär, Jana-Katharina Mende, and Pamela Steen, 371–93. LITTERA: Studien zur Sprache und Literatur 6. Peter Lang, 2015.

Can, Hümeyra, and Nilüfer Can. "The Inner Self Desires a Friendly Chat: Chat Metaphors in Turkish and English." *Metaphor and Symbol* 25, no. 1 (2010): 34–55. https://doi.org/10.1080/10926480903538480.

Casasanto, Daniel. “A Shared Mechanism of Linguistic, Cultural, and Bodily Relativity.” *Language Learning* 66, no. 3 (2016): 714–30. https://doi.org/10.1111/lang.12192.

Casasanto, Daniel, and Lera Boroditsky. “Time in the Mind: Using Space to Think about Time.” *Cognition* 106, no. 2 (2008): 579–93. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2007.03.004.

Casasanto, Daniel, and Gary Lupyan. “All Concepts Are Ad Hoc Concepts.” In *The Conceptual Mind: New Directions in the Study of Concepts*, edited by Eric Margolis and Stephen Laurence, 543–66. MIT Press, 2015.

Celan, Paul. “Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960.” In *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, edited by Beda Allemann and Stefan Reichert, 3:187–202. Suhrkamp, 2000.

Chilton, Paul. “Introduction.” In *Language, Cognition and Space: The State of the Art and New Directions*, edited by Vyvyan Evans and Paul Chilton, 1–18. Equinox, 2010.

Choi, Yun-Young [최윤영]. “『숨그네』에 나타난 이중의 수용소와 글쓰기” [Angst vor dem doppelten Lager und Problem des Schreibens in Herta Müllers *Atemschaukel*]. 독일어문화권연□ [Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literatur], no. 25 (2016): 148–70.

Courtman, Nicholas. “Reforged or Deformed? Forced Labour, Human Instruments, and the Critique of the Gulag System in Herta Müller’s *Atemschaukel*.” *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 57, no. 2 (2021): 134–54. https://doi.org/10.3138/seminar.57.2.3.

Creangă, Ion. “Capra cu trei iezi.” In *Amintiri din copilărie*, edited by Anatol Vidrașcu and Dan Vidrașcu, 19–27. Litera, 2002.

Creangă, Ion. “Die Geiss mit den drei Geisslein.” In *Die Geiss mit den drei Geisslein und andere Tiermärchen*, translated by Gerhardt Csejka, 3–36. Ion Creangă, 1984.

Damasio, Antonio. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. William Heinemann, 2010.

Dancygier, Barbara, and Eve Sweetser. *Figurative Language*. Cambridge University Press, 2014.

Deroy, Ophelia, Charles Spence, and Uta Noppeney. “Metacognition in Multisensory Perception.” *Trends in Cognitive Sciences* 20, no. 10 (2016): 736–47. https://doi.org/10.1016/j.tics.2016.08.006.

Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller. Edited by Helgard Mahrdt and Sissel Lægreid. Königshausen & Neumann, 2013.

"Die Sache der Ukraine ist auch unsere Sache! Ein anderer Offener Brief an Bundeskanzler Olaf Scholz." *Zentrum Liberale Moderne*, May 4, 2022. https://libmod.de/ein-anderer-offener-brief-an-bundeskanzler-olaf-scholz-pressemitteilung/.

Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Translated by John Goodman. Penn State University Press, 2005.

Doerry, Martin, and Volker Hage. "'So eisig, kalt und widerlich' — Die Schriftstellerin Herta Müller über eine Aktion deutscher Autoren gegen den Fremdenhaß." *Der Spiegel*, no. 46 (1992): 264–68.

Dolscheid, Sarah, Sabine Hunnius, Daniel Casasanto, and Asifa Majid. "Prelinguistic Infants Are Sensitive to Space-Pitch Associations Found Across Cultures." *Psychological Science* 25, no. 6 (2014): 1256–61. https://doi.org/10.1177/0956797614528521.

Dolscheid, Sarah, Shakila Shayan, Asifa Majid, and Daniel Casasanto. "The Thickness of Musical Pitch: Psychophysical Evidence for Linguistic Relativity." *Psychological Science* 24, no. 5 (2013): 613–21. https://doi.org/10.1177/0956797612457374.

Drace-Francis, Alex. "Beyond the Land of Green Plums: Romanian Culture and Language in Herta Müller's Work." In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines and Lyn Marven, 32–48. Oxford University Press, 2013. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654642.003.0003.

Dunbar, Robin I. M. "The Social Role of Touch in Humans and Primates: Behavioural Function and Neurobiological Mechanisms." *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 34, no. 2 (2010): 260–68. https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2008.07.001.

Dunn, Jonathan. "Modeling Abstractness and Metaphoricity." *Metaphor and Symbol* 30, no. 4 (2015): 259–89. https://doi.org/10.1080/10926488.2015.1074801.

Eddy, Beverley Driver. "A Mutilated Fox Fur: Examining the Contexts of Herta Müller's Imagery in *Der Fuchs war damals schon der Jäger*." In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines and Lyn Marven, 84–98. Oxford University Press, 2013. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654642.003.0006.

Eddy, Beverley Driver. "'Die Schule der Angst': Gespräch mit Herta Müller, den

14. April 1998." *The German Quarterly* 72, no. 4 (1999): 329–39. https://doi.org/10.2307/408472.

Eddy, Beverley Driver. "Testimony and Trauma in Herta Müller's *Herztier*." *German Life and Letters* 53, no. 1 (2000): 56–72. https://doi.org/10.1111/1468-0483.00152.

Eitan, Zohar, and Renee Timmers. "Beethoven's Last Piano Sonata and Those Who Follow Crocodiles: Cross-Domain Mappings of Auditory Pitch in a Musical Context." *Cognition* 114, no. 3 (2010): 405–22. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2009.10.013.

Eke, Norbert Otto. "Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern. Annäherung an Herta Müller." In *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, edited by Norbert Otto Eke, 7–21. Igel, 1991.

Epstein, Robert. "The Empty Brain." *Aeon*, May 18, 2016. https://aeon.co/essays/your-brain-does-not-process-information-and-it-is-not-a-computer.

Erard, Michael. "See through Words." *Aeon*, June 9, 2015. https://aeon.co/essays/how-to-build-a-metaphor-to-change-people-s-minds.

Etkind, Alexander. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Polity, 2011.

Euromaidan Press Übersetzerteam. "Herta Müller: Putin Makes Me Sick." *Euromaidan Press*, September 12, 2014. https://euromaidanpress.com/2014/09/12/herta-muller-putin-makes-me-sick/.

Evans, Vyvyan. "The Perceptual Basis of Spatial Representation." In *Language, Cognition and Space: The State of the Art and New Directions*, edited by Vyvyan Evans and Paul Chilton, 21–48. Equinox, 2010.

Fasold, Ralph W., and Jeffrey Connor-Linton, eds. *An Introduction to Language and Linguistics*. Cambridge University Press, 2006.

Fauconnier, Gilles, and Mark Turner. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books, 2002.

Feldman, Jerome A. *From Molecule to Metaphor: A Neural Theory of Language*. MIT Press, 2006.

Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, 1992.

Fillmore, Charles J. "Frame Semantics." In *Linguistics in the Morning Calm*, edited by the Linguistic Society of Korea, 111–37. Hanshin Publishing Co., 1982.

Fludernik, Monika. "Introduction." In *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, edited by Monika Fludernik, 1–16. Routledge, 2011.

Forceville, Charles. “Metaphor in Pictures and Multimodal Representations.” In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by Raymond W. Gibbs Jr., 462–82. Cambridge University Press, 2008. https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802.028.

Friedmann, Jonathan L. *Music in Our Lives: Why We Listen, How It Works*. McFarland, 2015.

Fuchs, Jürgen. *Fassonschnitt*. Rowohlt, 1984.

Gallese, Vittorio, and George Lakoff. “The Brain’s Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge.” *Cognitive Neuropsychology* 22, nos. 3–4 (2005): 455–79. https://doi.org/10.1080/02643290442000310.

Geißler, Cornelia. “Offener Brief: Herta Müller und andere Prominente fordern Waffen für die Ukraine.” *Berliner Zeitung*, May 4, 2022. https://www.berliner-zeitung.de/article/neuer-offener-brief-daniel-kehlmann-und-mehr-fordern-waffen-fuer-die-ukraine-225934.

Gibbs, Raymond W., Jr. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge University Press, 2006.

Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin, 1979.

Glajar, Valentina. “Banat-Swabian, Romanian, and German: Conflicting Identities in Herta Müller’s *Herztier*.” *Monatshefte* 89, no. 4 (1997): 521–40.

Goodblatt, Chanita, and Joseph Glicksohn. “Bidirectionality and Metaphor: An Introduction.” *Poetics Today* 38, no. 1 (2017): 1–14. https://doi.org/10.1215/03335372-3716189.

Grady, Joseph Edward. “Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes.” PhD diss., University of California, Berkeley, 1997.

Gross, Stefan. “Dem Schmied ist Glut ins Aug gespritzt. Von realen und erfundenen Teufeln. Zur Erzählung ‘Die große schwarze Achse’.” In *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, edited by Norbert Otto Eke, 60–73. Igel, 1991.

Haines, Brigid. “‘Die akute Einsamkeit des Menschen’: Herta Müller’s *Herztier*.” In *Herta Müller: Politics and Aesthetics*, edited by Bettina Brandt and Valentina Glajar, 87–108. University of Nebraska Press, 2013.

Haines, Brigid. “‘Leben wir im Detail’: Herta Müller’s Micro-Politics of Resistance.” In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines, 109–25. University of Wales Press, 1998.

Haines, Brigid. "Return from the Archipelago: Herta Müller's *Atemschaukel* as Soft Memory." In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines and Lyn Marven, 117–34. Oxford University Press, 2013. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654642.003.0008.

Haines, Brigid. "'The Unforgettable Forgotten': The Traces of Trauma in Herta Müller's *Reisende auf einem Bein*." *German Life and Letters* 55, no. 3 (2002): 266–81. https://doi.org/10.1111/1468-0483.00229.

Haines, Brigid, and Margaret Littler. "Gespräch mit Herta Müller." In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines, 14–24. University of Wales Press, 1998.

Haragos, Szidonia. "Transgenerational Memories of the Lager in Herta Müller's Autofiction." *Biography* 44, no. 4 (2021): 579–98. https://doi.org/10.1353/bio.2021.0051.

Harrar, Vanessa, Laurence R. Harris, and Charles Spence. "Multisensory Integration Is Independent of Perceived Simultaneity." *Experimental Brain Research* 235, no. 3 (2017): 763–75. https://doi.org/10.1007/s00221-016-4822-2.

Haupt-Cucuiu, Herta. *Eine Poesie der Sinne: Herta Müllers 'Diskurs des Alleinseins' und seine Wurzeln*. Igel, 1996.

Herta Müller. Edited by Brigid Haines and Lyn Marven. Oxford University Press, 2013. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654642.001.0001.

Herta Müller: Politics and Aesthetics. Edited by Bettina Brandt and Valentina Glajar. University of Nebraska Press, 2013.

Herta Müller-Handbuch. Edited by Norbert Otto Eke. J. B. Metzler, 2017. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05401-2.

"Herta Müller: 'Leichen sind für Putin das Gewöhnliche.'" *Berliner Zeitung*, May 15, 2022. https://www.berliner-zeitung.de/article/herta-mueller-leichen-sind-fuer-putin-das-gewoehnliche-227980.

"Herta Müller sieht keine diplomatischen Wege zu Putin." *fuldainfo.de*, May 15, 2022. https://www.fuldainfo.de/herta-mueller-sieht-keine-diplomatischen-wege-zu-putin/.

Hill, Felix, Anna Korhonen, and Christian Bentz. "A Quantitative Empirical Analysis of the Abstract/Concrete Distinction." *Cognitive Science* 38, no. 1 (2014): 162–77. https://doi.org/10.1111/cogs.12076.

Høeg, Mette Leonard. "Swinging of the Breath: Undecidability and Zones of Indistinction in Herta Müller's *Atemschaukel*." *German Life and Letters* 73, no. 1 (2020): 104–20. https://doi.org/10.1111/glal.12254.

Hollowell, Kara Marie. “She Poses on a Wailing Stage.” MFA thesis, University of Texas at El Paso, 2023. https://scholarworks.utep.edu/open_etd/3800.

Howe, James. “Argument Is Argument: An Essay on Conceptual Metaphor and Verbal Dispute.” *Metaphor and Symbol* 23, no. 1 (2008): 1–23. https://doi.org/10.1080/10926480701723516.

Hurford, James Raymond, Brendan Heasley, and Michael B. Smith. *Semantics: A Coursebook*. 2nd ed. Cambridge University Press, 2007.

Hwang, Mieun [황미은]. “역사적 기억의 트라우마” [Traumatisierung der historischen Erinnerungen: in Bezug auf *Atemschaukel* von Herta Müller]. 독일연구 [German Studies] 52 (2023): 77–103. https://doi.org/10.17995/kjgs.2023.2.52.77.

Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation.” In *On Translation*, edited by Reuben Arthur Brower, 232–39. Harvard University Press, 1959.

Jing-Schmidt, Zhuo. “Much Mouth Much Tongue: Chinese Metonymies and Metaphors of Verbal Behaviour.” *Cognitive Linguistics* 19, no. 2 (2008): 241–82. https://doi.org/10.1515/COG.2008.010.

Johannsen, Anja K. *Kisten, Krypten, Labyrinthe: Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller.* Transcript, 2008. https://doi.org/10.14361/9783839409084.

Johannsen, Anja K. “Osmoses: Müller’s Things, Bodies, and Spaces.” In *Herta Müller: Politics and Aesthetics*, edited by Bettina Brandt and Valentina Glajar, 207–29. University of Nebraska Press, 2013.

Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press, 2007.

Johnson, Mark. “The Philosophical Significance of Image Schemas.” In *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, edited by Beate Hampe, 15–33. Mouton de Gruyter, 2005. https://doi.org/10.1515/9783110197532.1.15.

Kanai, Ryota. “We Need Conscious Robots.” *Nautilus*, April 20, 2017. https://nautil.us/we-need-conscious-robots-236579.

Kegelmann, René. “Materielle und mentale Räume in Herta Müllers Roman *Atemschaukel*.” *Études Germaniques* 67, no. 3 (2012): 475–87. https://doi.org/10.3917/eger.267.0475.

“Keine Toleranz mehr für Putins Regime! Ein Appell von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen aus der ganzen Welt.” *T-invariant*, March 27, 2024. https://t-invariant.org/2024/03/keine-toleranz-mehr-fuer-putins-regime-br-ein-appell-von-wissenschaftlern-und-wissenschaftlerinnen-aus-der-ganzen-welt/

Kiefer, Markus, and Friedemann Pulvermüller. "Conceptual Representations in Mind and Brain: Theoretical Developments, Current Evidence and Future Directions." *Cortex* 48, no. 7 (2012): 805–25. https://doi.org/10.1016/j.cortex.2011.04.006.

Klüger, Ruth. *weiter leben: Eine Jugend*. Wallstein, 1992.

Kohl, Katrin. "Beyond Realism: Herta Müller's Poetics." In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines and Lyn Marven, 16–31. Oxford University Press, 2013. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654642.003.0002.

Kohl, Katrin. *Metapher*. J. B. Metzler, 2007.

Kohl, Katrin. *Poetologische Metaphern: Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*. Walter de Gruyter, 2007.

Köhnen, Ralph. "Über Gänge. Kinästhetische Bilder in Texten Herta Müllers." In *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, edited by Ralph Köhnen, 123–38. Peter Lang, 1997.

Kövecses, Zoltán. *Language, Mind, and Culture: A Practical Introduction*. Oxford University Press, 2006.

Kövecses, Zoltán. "Metaphor and Emotion." In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by Raymond W. Gibbs Jr., 380–96. Cambridge University Press, 2008. https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802.023.

Kövecses, Zoltán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge University Press, 2000.

Kövecses, Zoltán. *Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor*. Oxford University Press, 2015. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190224868.001.0001.

Krauss, Hannes. "Fremde Blicke. Zur Prosa von Herta Müller und Richard Wagner." In *Neue Generationen — Neues Erzählen: Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, edited by Walter Delabar, Werner Jung, and Ingrid Pergande, 69–76. Westdeutscher Verlag, 1993.

Lægreid, Sissel. "Sprachaugen und Wortdinge — Herta Müllers Poetik der Entgrenzung." In *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, edited by Helgard Mahrdt and Sissel Lægreid, 55–79. Königshausen & Neumann, 2013.

Lakoff, George. "The Contemporary Theory of Metaphor." In *Metaphor and Thought*, 2nd ed., edited by Andrew Ortony, 202–51. Cambridge University Press, 1993. https://doi.org/10.1017/CBO9781139173865.013.

Lakoff, George. “The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-Schemas?” *Cognitive Linguistics* 1, no. 1 (1990): 39–74. https://doi.org/10.1515/cogl.1990.1.1.39.

Lakoff, George. “The Neural Theory of Metaphor.” In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by Raymond W. Gibbs Jr., 17–38. Cambridge University Press, 2008. https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802.003.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, 1980.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Basic Books, 1999.

Lakoff, George, and Mark Turner. *More Than Cool Reason: A Guide to Poetic Metaphor*. University of Chicago Press, 1989.

Langacker, Ronald Wayne. “Culture and Cognition, Lexicon and Grammar.” In *Approaches to Language, Culture, and Cognition: The Intersection of Cognitive Linguistics and Linguistic Anthropology*, edited by Masataka Yamaguchi, Dennis Tay, and Benjamin Blount, 27–49. Palgrave Macmillan, 2014. https://doi.org/10.1057/9781137274823_2.

Langacker, Ronald Wayne. “Reference-Point Constructions.” *Cognitive Linguistics* 4, no. 1 (1993): 1–38. https://doi.org/10.1515/cogl.1993.4.1.1.

Langås, Unni. “Immer schuldig: Herta Müllers Roman *Atemschaukel* — ein Bericht über Traumata.” In *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, edited by Helgard Mahrdt and Sissel Lægreid, 149–70. Königshausen & Neumann, 2013.

Littlemore, Jeannette. *Metonymy: Hidden Shortcuts in Language, Thought and Communication*. Cambridge University Press, 2015. https://doi.org/10.1017/CBO9781107338814.

Littler, Margaret. “Beyond Alienation: The City in the Novels of Herta Müller and Libuše Moníková.” In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines, 36–56. University of Wales Press, 1998.

Lung, Elena Gabriela. “Herta Müller: metafora și capcanele ei în tratarea problemei identității.” *Meridian Critic* 44, no. 1 (2024): 67–79.

Mamatov, Ravshanbek Rustamovich. *Herta Myuller romanlari poetikasi* [Poetics of the novels by Herta Müller]. PhD dissertation abstract, Namangan State University, 2025.

Markou, Christopher. “Neuralink Wants to Wire Your Brain to the Internet — What Could Possibly Go Wrong?” *The Conversation*, May 2, 2017. https://

theconversation.com/neuralink-wants-to-wire-your-brain-to-the-internet-what-could-possibly-go-wrong-76180.

Marks, Lauren. "What My Stroke Taught Me." *Nautilus*, March 31, 2017. https://nautil.us/what-my-stroke-taught-me-236544.

Marven, Lyn. *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel*. Clarendon Press, 2005.

Marven, Lyn. "'In allem ist der Riß': Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collages." *The Modern Language Review* 100, no. 2 (2005): 396–411.

Mattice, Sarah. *Metaphor and Metaphilosophy: Philosophy as Combat, Play, and Aesthetic Experience*. Lexington Books, 2014.

McCarthy, Cormac. "The Kekulé Problem." *Nautilus*, no. 19 (2017): 22–31.

Meretoja, Hanna. "Literature as an Exploration of Past Worlds as Spaces of Possibility: Herta Müller's *The Hunger Angel*." In *Literature and Mnemonic Migration: Remediation, Translation, Reception*, edited by Eneken Laanes, Jessica Ortner, and Tea Sindbæk-Andersen, 79–98. De Gruyter, 2025. https://doi.org/10.1515/9783111544748-006.

Merivuori, Liisa. "'DA KOMM ICH NICHT WEG': Traumojen lävistämä narratiivinen identiteetti Herta Müllerin romaanissa *Hengityskeinu*." Master's thesis, University of Turku, 2021. https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021051930732.

Merivuori, Liisa. "'The Piano That No Longer Plays'—The Impact of Intersecting Traumas on Narrative Identity in Herta Müller's Novel *Atemschaukel*." *Orbis Litterarum* 81, no. 1 (2026): 41–52. https://doi.org/10.1111/oli.70001.

Miall, David S., and Don Kuiken. "Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories." *Poetics* 22, no. 5 (1994): 389–407. https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)00011-5.

Mihai, Mihaela. "The Hero's Silences: Vulnerability, Complicity, Ambivalence." *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 24, no. 3 (2021): 346–67. https://doi.org/10.1080/13698230.2020.1796332.

Mironescu, Doris. "Uncomfortable Spaces: Language and Identity in Herta Müller's Work." *World Literature Studies* 7, no. 2 (2015): 60–70.

Mollah, Maria. "Orwellian Dystopias and Green Plums: The Role of Folk Literature in the Face of Totalitarianism." *LitWrite Bangladesh* 1, nos. 1–2 (2021). https://litwritebd.com/orwellian-dystopias-and-green-plums-the-role-of-folk-literature-in-the-face-of-totalitarianism/.

Motzan, Peter. "'Und wo man etwas berührt, wird man verwundet.' Zu Herta Müllers *Niederungen*." *Neue Literatur*, no. 3 (1983): 67–72.

Mukařovský, Jan. "Standard Language and Poetic Language." In *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, edited and translated by Paul L. Garvin, 17–30. Georgetown University Press, 1964.

Müller, Ralph. "Hyperliteralist Metaphor: The Cognitive Poetics of Robert Musil in His Novella 'Die Portugiesin.'" In *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, edited by Monika Fludernik, 224–38. Routledge, 2011.

Nietzsche, Friedrich. "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne." In *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, 3rd ed., edited by Giorgio Colli and Mazzino Montinari, 1:873–90. Deutscher Taschenbuch Verlag and de Gruyter, 1999.

Noë, Alva. *Action in Perception*. MIT Press, 2004.

"No More Tolerance to Putin's Regime!" *Kharkiv Human Rights Protection Group*, March 28, 2024. https://khpg.org/en/1608813531.

"Offener Brief zum Ukrainekrieg: Nobelpreisträger warnen vor 'Beschwichtigung des Aggressors.'" *Der Tagesspiegel*, March 27, 2024. https://www.tagesspiegel.de/internationales/offener-brief-zum-ukrainekrieg-nobelpreistrager-warnen-vor-beschwichtigung-des-aggressors-11432498.html.

"Offener Brief zur Freilassung von Oleg Sentsov." *Ukraine verstehen*, May 24, 2018. https://ukraineverstehen.de/offener-brief-anlaesslich-des-hungerstreiks-von-oleg-sentsov/.

Oliver, Kelly. *Witnessing: Beyond Recognition*. University of Minnesota Press, 2001.

O'Shaughnessy, Brian. *Consciousness and the World*. Clarendon Press, 2000.

Overath, Angelika. "Emblematische Not. Die Reporterin Herta Müller." *TEXT + KRITIK*, no. 155 (2002): 85–94.

Parise, Cesare V., Katharina Knorre, and Marc O. Ernst. "Natural Auditory Scene Statistics Shapes Human Spatial Hearing." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 111, no. 16 (2014): 6104–8. https://doi.org/10.1073/pnas.1322705111.

Patrut, Iulia-Karin. *Schwarze Schwester — Teufelsjunge: Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*. Böhlau, 2006.

Phelps, Steven M. "Touched." *Aeon*, April 4, 2017. https://aeon.co/essays/it-takes-neuroscience-and-poetry-to-map-the-tributaries-of-touch.

Pinker, Steven. *The Language Instinct: The New Science of Language and Mind*. Penguin, 1995.

Pomerantsev, Peter. *Nothing Is True and Everything Is Possible: The Surreal Heart of the New Russia*. PublicAffairs, 2014.

Prak-Derrington, Emmanuelle. "Sprachmagie und Sprachgrenzen: Zu Wort- und Satzwiederholungen in Herta Müllers *Atemschaukel*." In *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, edited by Helgard Mahrdt and Sissel Lægreid, 133–47. Königshausen & Neumann, 2013.

Pratt, Carroll Cornelius. "The Spatial Character of High and Low Tones." *Journal of Experimental Psychology* 13, no. 3 (1930): 278–85. https://doi.org/10.1037/h0072651.

Predoiu, Grazziella. *Faszination und Provokation bei Herta Müller: Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*. Peter Lang, 2001.

Radden, Günter. "The Metonymic Folk Model of Language." In *Imagery in Language: Festschrift in Honour of Professor Ronald W. Langacker*, edited by Barbara Lewandowska-Tomaszczyk and Alina Kwiatkowska, 543–65. Peter Lang, 2004.

Reddy, Michael J. "The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in Our Language about Language." In *Metaphor and Thought*, edited by Andrew Ortony, 284–324. Cambridge University Press, 1979.

Regalado, Antonio. "With Neuralink, Elon Musk Promises Human-to-Human Telepathy. Don't Believe It." *MIT Technology Review*, April 22, 2017. https://www.technologyreview.com/2017/04/22/242999/with-neuralink-elon-musk-promises-human-to-human-telepathy-dont-believe-it/.

Reuter, Kevin, Markus Werning, Lars Kuchinke, and Erica Cosentino. "Reading Words Hurts: The Impact of Pain Sensitivity on People's Ratings of Pain-Related Words." *Language and Cognition* 9, no. 3 (2017): 553–67. https://doi.org/10.1017/langcog.2016.29.

Richards, Ivor Armstrong. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, 1965.

Richman, Sophia. "Finding One's Voice: Transforming Trauma into Autobiographical Narrative." *Contemporary Psychoanalysis* 42, no. 4 (2006): 639–50. https://doi.org/10.1080/00107530.2006.10747136.

Roberg, Thomas. "Bildlichkeit und verschwiegener Sinn in Herta Müllers Erzählung *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*." In *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, edited by Ralph Köhnen, 27–42. Peter Lang, 1997.

Roffler, Suzanne K., and Robert A. Butler. "Localization of Tonal Stimuli in the Vertical Plane." *The Journal of the Acoustical Society of America* 43, no. 6 (1968): 1260–66. https://doi.org/10.1121/1.1910977.

Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press, 2019.

Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press, 2009.

Said, Edward Wadie. *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. Pantheon Books, 1994.

Saleh, Basma Hosney Ahmed. "Muller's 'Atemschaukel' ('The Hunger Angel') between Cassandra and Lazarus: A Narrative of Silence Coffined in a Broken Gramophone." *Language and Literature: European Landmarks of Identity / Langue et littérature: Repères identitaires en contexte européen / Limba și literatura: Repere identitare în context european*, no. 27 (2020): 180–201.

Schau, Astrid. *Leben ohne Grund: Konstruktion kultureller Identität bei Werner Söllner, Rolf Bossert und Herta Müller.* Aisthesis, 2003.

Scherbakowa, Irina. "Ukraine-Krise — Was die Russlandversteher nicht verstehen." *Cicero*, October 16, 2015. https://www.cicero.de/aussenpolitik/ukraine-krise-was-die-russlandversteher-nicht-verstehen/59944.

Schmidt, Ricarda. "Metapher, Metonymie und Moral. Herta Müllers *Herztier*." In *Herta Müller*, edited by Brigid Haines, 57–74. University of Wales Press, 1998.

Schmidt, Sarah. "Vom Kofferpacken: Zur fragilen Allianz der Dinge mit den Worten im Werk Herta Müllers." *Zeitschrift für Germanistik* 22, no. 1 (2012): 115–28. https://doi.org/10.3726/92135_115.

Schulte, Karl. "Reisende auf einem Bein. Ein Mobile." In *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, edited by Ralph Köhnen, 53–62. Peter Lang, 1997.

Searle, John Rogers. "Introduction." In *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, vii–xii. Cambridge University Press, 1979.

Segal, Michael. "To Fix the Climate, Tell Better Stories." *Nautilus*, February 24, 2017. https://nautil.us/to-fix-the-climate-tell-better-stories-236461.

Seibel, Andrea. "'Putins Dreistigkeit beleidigt meinen Verstand.'" *Die Welt*, March 5, 2015. https://www.welt.de/kultur/article138087231/Herta-Mueller-ueber-Wladimir-Putin-den-Ukraine-Konflikt.html.

Semino, Elena. *Metaphor in Discourse*. Cambridge University Press, 2008.

Semino, Elena. "The Metaphorical Construction of Complex Domains: The Case of Speech Activity in English." *Metaphor and Symbol* 20, no. 1 (2005): 35–70. https://doi.org/10.1207/S15327868MS2001_2.

Shayan, Shakila, Özge Öztürk, and Mark A. Sicoli. "The Thickness of Pitch: Crossmodal Metaphors in Farsi, Turkish, and Zapotec." *The Senses and Society* 6, no. 1 (2011): 96–105. https://doi.org/10.2752/174589311X12893982233911.

Shenishen, Amal Hamza. "What Can't Be Said Can Be Written: The Representation of Silence in Herta Müller's Visual Texts." *Language and Literature: European Landmarks of Identity / Langue et littérature: Repères identitaires en contexte européen / Limba și literatura: Repere identitare în context european*, no. 27 (2020): 202–19.

Shevchenko, Iryna. "Facing Mortality: Exploring Existentialist Motif of Death in the Selected Novels by McCarthy, Zhadan, and Müller." *Respectus Philologicus*, no. 46 (51) (2024): 118–30. https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2024.46(51).10.

Shkandrij, Myroslav. *Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*. McGill-Queen's University Press, 2001.

Shklovsky, Viktor. "Art, as Device." Translated and introduced by Alexandra Berlina. *Poetics Today* 36, no. 3 (2015): 151–74. https://doi.org/10.1215/03335372-3160709.

Shopin, Pavlo. "Defamiliarization of Spatial Metaphors for Voice in the Work of Herta Müller." *Poetics Today* 41, no. 4 (2020): 641–68. https://doi.org/10.1215/03335372-8720113.

Shopin, Pavlo. "From Injury to Silence: Metaphors for Language in the Work of Herta Müller." PhD dissertation, University of Cambridge, 2017. https://doi.org/10.17863/CAM.13425.

Shopin, Pavlo. "Is Language as We Know It Still Relevant for the Digital Age?" *openDemocracy*, May 24, 2017. https://www.opendemocracy.net/en/meaning-of-language-why-do-arts-and-sciences-need-language/.

Shopin, Pavlo. "Language as a Force for Good in the Work of Herta Müller." *German Life and Letters* 71, no. 1 (2018): 54–66. https://doi.org/10.1111/glal.12183.

Shopin, Pavlo. "The Meaning of Silence in the Work of Herta Müller." *Scientific Journal of Dragomanov Ukrainian State University. Series 9. Current Trends in Language Development*, no. 22 (2022): 77–94. https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series9.2021.22.06.

Shopin, Pavlo. “Metaphorical Conceptualization of Destructive and Destructible Language in the Work of Herta Müller.” *Monatshefte* 110, no. 1 (2018): 72–92. https://doi.org/10.3368/m.110.1.72.

Shopin, Pavlo. “Metaphorical Conceptualization of Injurious and Injured Language in Herta Müller.” *The Modern Language Review* 111, no. 4 (2016): 1068–84. https://doi.org/10.5699/modelangrevi.111.4.1068.

Shopin, Pavlo. “Multisensory Perception and Tactile Metaphors for Voice in the Work of Herta Müller.” *Journal of Literary Semantics* 48, no. 2 (2019): 129–43. https://doi.org/10.1515/jls-2019-2011.

Shopin, Pavlo. “Rough, Smooth or Deep: Why the Sound of a Voice Is Multisensory.” *Aeon*, November 15, 2017. https://aeon.co/ideas/rough-smooth-or-deep-why-the-sound-of-a-voice-is-multisensory.

Shopin, Pavlo. “The Trope of Silence in the Work of Herta Müller.” *Oxford German Studies* 47, no. 2 (2018): 241–54. https://doi.org/10.1080/00787191.2018.1452793.

Shopin, Pavlo. “Unpacking the Suitcases: Autofiction and Metaphor in Herta Müller’s *Atemschaukel*.” *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 50, no. 2 (2014): 197–215. https://doi.org/10.3138/sem.50.2.197.

Sinha, Chris. “Grounding, Mapping, and Acts of Meaning.” In *Cognitive Linguistics: Foundations, Scope, and Methodology*, edited by Theo Janssen and Gisela Redeker, 223–55. Mouton de Gruyter, 1999. https://doi.org/10.1515/9783110803464.223.

Smaldino, Paul E., and Richard McElreath. “The Natural Selection of Bad Science.” *Royal Society Open Science* 3, no. 9 (2016): 160384. https://doi.org/10.1098/rsos.160384.

Snyder, Timothy. *On Tyranny: Twenty Lessons from the Twentieth Century*. Tim Duggan Books, 2017.

Spiridon, Olivia. “From Fact to Fiction: Herta Müller’s *Atemschaukel*.” In *Herta Müller: Politics and Aesthetics*, edited by Bettina Brandt and Valentina Glajar, 130–52. University of Nebraska Press, 2013.

Steen, Gerard. “The Paradox of Metaphor: Why We Need a Three-Dimensional Model of Metaphor.” *Metaphor and Symbol* 23, no. 4 (2008): 213–41. https://doi.org/10.1080/10926480802426753.

Steinmayr, Markus. “‘Ich wollte in der Tiefe der Bilder verschwinden’ — Bildlichkeit als Lust am Text. Ein Versuch über Herta Müllers *Der Teufel sitzt im Spiegel oder Wie Wahrnehmung sich erfindet*.” In *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, edited by Ralph

Köhnen, 139–53. Peter Lang, 1997.

Stephens, Richard, John Atkins, and Andrew Kingston. "Swearing as a Response to Pain." *NeuroReport* 20, no. 12 (2009): 1056–60. https://doi.org/10.1097/WNR.0b013e32832e64b1.

Suren, Katja. *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt: Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi*. Ulrike Helmer, 2011.

Sweetser, Eve. *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*. Cambridge University Press, 1990.

Szczepaniak, Monika. "Sprechzwang und Worthunger. Die Nobelpreisreden von Elfriede Jelinek und Herta Müller." *Zeitschrift für Germanistik* 35, no. 2 (2025): 344–63. https://doi.org/10.3726/92165_344.

Talmy, Leonard. "Force Dynamics in Language and Cognition." *Cognitive Science* 12, no. 1 (1988): 49–100. https://doi.org/10.1207/s15516709cog1201_2.

Thibodeau, Paul H., and Lera Boroditsky. "Metaphors We Think With: The Role of Metaphor in Reasoning." *PLOS ONE* 6, no. 2 (2011): e16782. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0016782.

Thompson, Ewa M. *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*. Greenwood Press, 2000.

Tomlinson, Barbara. "Cooking, Mining, Gardening, Hunting: Metaphorical Stories Writers Tell About Their Composing Processes." *Metaphor and Symbolic Activity* 1, no. 1 (1986): 57–79. https://doi.org/10.1207/s15327868ms0101_4.

Troscianko, Emily T. "Reading Imaginatively: The Imagination in Cognitive Science and Cognitive Literary Studies." *Journal of Literary Semantics* 42, no. 2 (2013): 181–98. https://doi.org/10.1515/jls-2013-0009.

Turner, Mark. "Language Is a Virus." *Poetics Today* 13, no. 4 (1992): 725–36.

Urban, Tim. "Neuralink and the Brain's Magical Future." *Wait But Why*, April 20, 2017. https://waitbutwhy.com/2017/04/neuralink.html.

von Hagen, Mark. "Does Ukraine Have a History?" *Slavic Review* 54, no. 3 (1995): 658–73.

Watson, Jennifer Rae. "'Reden ist Silber, Schweigen ist Gold': German as a Site of Fascist Nostalgia and Romanian as the Language of Dictatorship in the Work of Herta Müller." In *Edinburgh German Yearbook 8: New Literary and Linguistic Perspectives on the German Language, National Socialism, and the Shoah*, edited by Peter Davies and Andrea Hammel, 143–58. Camden House, 2014. https://doi.org/10.1017/9781782044642.010.

White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact." In *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 81–100. Johns Hopkins University Press, 1978.

White, Michael, and David Epston. *Narrative Means to Therapeutic Ends*. W. W. Norton, 1990.

Whitehead, Alfred North. *An Introduction to Mathematics*. Williams and Norgate, 1911.

Wilson, Andrew. "Life Sentence." *Financial Times*, May 4, 2012. https://www.ft.com/content/82c1910e-8fb8-11e1-beaa-00144feab49a.

Wilson, Andrew D., and Sabrina Golonka. "Embodied Cognition Is Not What You Think It Is." *Frontiers in Psychology* 4 (2013): 58. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00058.

Wiseman, Rob. "Ancient Roman Metaphors for Communication." *Metaphor and Symbol* 22, no. 1 (2007): 41–78. https://doi.org/10.1080/10926480709336753.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations: The German Text, with a Revised English Translation*. 3rd ed. Edited and translated by Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe. Blackwell, 2001.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Translated by Charles Kay Ogden, with assistance from Frank Plumpton Ramsey. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922.

Yu, Ning. "Synesthetic Metaphor: A Cognitive Perspective." *Journal of Literary Semantics* 32, no. 1 (2003): 19–34. https://doi.org/10.1515/jlse.2003.001

Yule, George. *The Study of Language*. 4th ed. Cambridge University Press, 2010.



Герта Мюллер, 10 травня 2019 року
Світлина: Jindřich Nosek (NoJin) / Wikimedia Commons. Ліцензія CC BY-SA 4.0

Наукове видання

Шопін Павло Юрійович

МЕТАФОРИ МОВИ У ТВОРЧОСТІ ГЕРТИ МЮЛЛЕР

Монографія

Літературна редакторка – Ярослава Паньків
Коректорка – Юлія Бентя
Дизайн і верстання — Андрій Шалигін

Концепція та добір зображень для обкладинки — Павло Шопін.
Дизайн і композицію обкладинки створено за допомогою ChatGPT (OpenAI), 2026. Використано зі змінами (кадрування, тонування, композиційне поєднання та генеративне опрацювання) такі світлини: Alexey Chernykh, «Вид на Коксохим» (Горлівка, Донецька область, 2012), Wikimedia Commons, CC BY 3.0; FingerWiki, «Терикон і руїни шахти № 19–20 у Горлівці, Донецька область, 2013», Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0; Олексій Іваницький, «Завантаження вугілля в Горлівці» (1900), Wikimedia Commons, суспільне надбання. Обкладинка поширюється на умовах CC BY-SA 4.0.
Фото автора на звороті обкладинки: Євген Малолєтка / ОБСЄ, 2014.

Підписано до друку 04.09.2026. Формат 70×100 $^{1}/_{16}$.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Mediator Serif Web
Умовн. друк. аркушів – 24,05. Обл.-вид. аркушів – 22,37.
Тираж 300

Цей матеріал ліцензовано за умовами Creative Commons
Attribution–NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).
Використання дозволене лише для некомерційних цілей із зазначенням авторства.
Покликання на ліцензію: https://tinyurl.com/2u3yjyn3

Виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 8539, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net